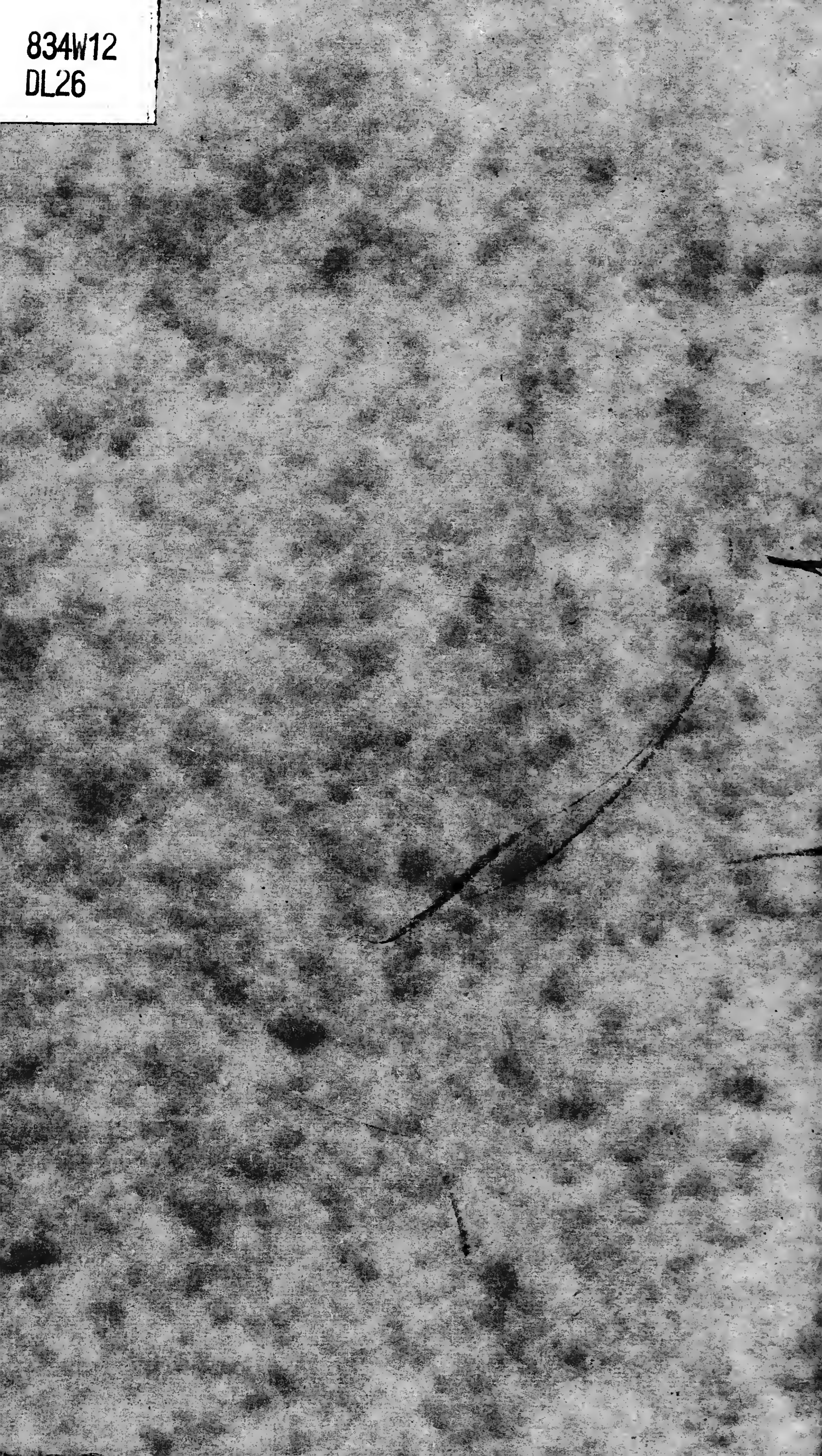
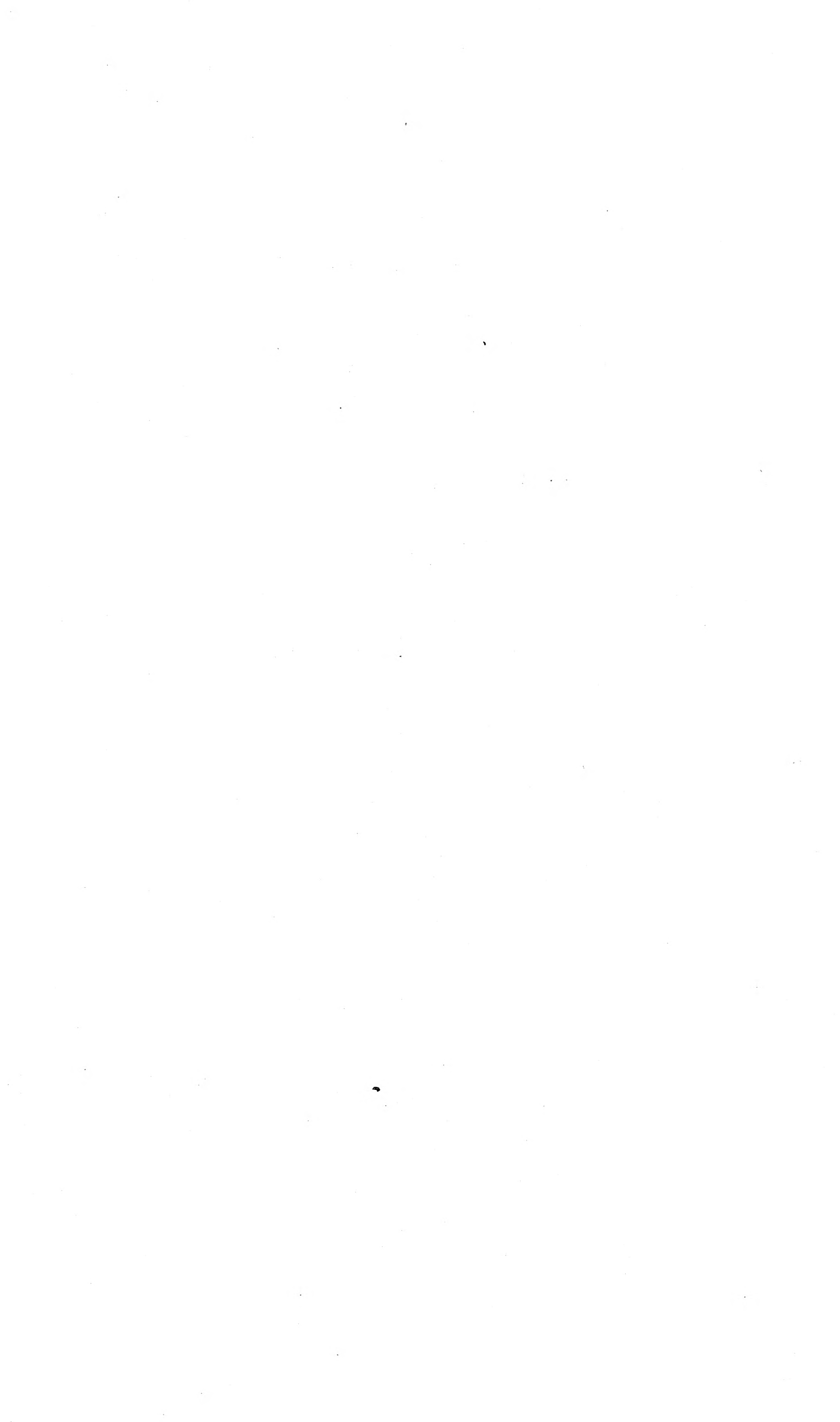






Richard Wagner

Leben und Werk ein religiös-sittliches Problem

Inaugural-Dissertation
der
philosophischen Fakultät der Universität Leipzig
zur
Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt
von

Walter Lange.

Leipzig 1913.
Druck von B. A. Dathe.

Angenommen von der II. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Volkelt und Lamprecht.

Leipzig, den 27. Februar 1913.

Der Prokanzellar:
Le Blanc.

Meinen lieben Eltern!

„Um innere Erfahrungen zu beschreiben, muß man sie machen."

Heinrich von Stein.

Abkürzungen.

Die römischen Ziffern I, II, III ꝛc. bedeuten ohne nähere Bezeichnung die Bandzahl von Richard Wagners „Gesammelten Schriften und Dichtungen“. Die beigefügte Seitenzahl bezieht sich auf die 3. und 4. Auflage.

N. = Nachgelassene Schriften und Dichtungen.

W. L = Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. (Bd. I u. II).

Schph. = Schopenhauers Sämtliche Werke, hersg. v. Ed. Grisebach (Recl.).

Schph. N. = Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß. hersg. v. Ed. Grisebach (Recl.).

Sch. = Schillers Werke, hersg v. L. Bellermann. 14 Bde. (Bibl. Inst.)

Nov. = Novalis Werke. 4 Bde. hersg. v. J. Minor. Jena 1907.

Inhaltsübersicht.

I.

„Wir Philosophen sind für nichts dankbarer, als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt!
Friedrich Nietzsche.

II.

„Wir lassen große Dinge hinter uns und große Beispiele . . . . die Erde ist reicher, als sie war, ehe denn wir kamen."
Michelangelo
in des Grafen Gobineau „Renaissance".

III.

„So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob."

Richard Wagner
Kunst und Revolution.

S. 22—38.

Die Entwicklung zum Selbstbewußtsein. — Das künstlerische Gewissen und die Umwelt. — Die innere Krise und die Revolution. — Ethische, nicht sozialpolitische Auffassung der Revolution. — Die Kunst als Schöpferin einer neuen Welt. — Jesus von Nazareth. — Gegenwart und urchristliche Zeit. — Parallele der Stimmungen. — Der Tod als höchste Bejahung. — Die religiöse Sehnsucht. — Das Dogma. — „Das metaphysische Bedürfnis des Menschen." — Gemeinsamer Ursprung des religiös-sittlichen wie des künstlerischen Ideals. — Der Geist der Musik. — „Die tiefe Kunst des tönenden Schweigens". — Verwandtschaft mit Schopenhauers Auffassung der Musik. — Die Musik eine besondere Art der Erkenntnis. — „Das Wunderbare in der Kunst". — Kunst und Philosophie beantworten die gleiche Frage: „Was ist das Leben?" — Religion, Philosophie, Kunst—Heiliger, Denker, Künstler. — Die Trinität des vollkommenen Menschen. — Romantische Auffassung von Kunst und Philosophie. — Die Philosophie, „das Poëm des Verstandes". — Die empirischen Wissenschaften. — Wahrheit-Irrtum. — Künstlerische Intuition-philosophische Erkenntnis. — Das Reinmenschliche. — Die Ideen. — Die Poesie „Spiegel des Weltlaufes". — Die Grenzen der Verwandtschaft mit Schopenhauer. — Die Psychologie des Schaffens. — Die Auffassung vom Genie. — Volk und Geniales Individuum.

IV.

„Ich verneine das phantastische Scheinwesen der Religion und Theologie, um das wirkliche Wesen des Menschen zu bejahen."

Ludwig Feuerbach
Vorl. über Religion.

S. 39—50.

Die Kunst, Darstellerin des Reinmenschlichen. — Verhältnis zu Feuerbach. — „Jesus von Nazareth." — Die Religion des Diesseits. — Der Mensch. — Verschiedenheit der Anlagen und Entwicklung beider Männer. — Analyse des Entwurfes zum „Jesus von Nazareth". — Religion-Gesetz. — Religion-Politik. — Revolution-

Regeneration. Das Schema. — Das religiös-sittliche Programm. — Die Regenerationsidee. — Der höchste Wert. — Warum ist der „Jesus von Nazareth" Entwurf geblieben? — Ausblick auf den „Ring." — Der Abfall von Feuerbach.

V.

„Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern, Kultur und Civilisation das Gesetz verkündigen: „soweit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; soweit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren."

Rich. Wagner
„Kunst und Revolution."

S. 51—63.

Die historische Perspektive. — Feuerbach als Modephilosoph. — Staat und Christentum. — Kirche und Politik. — „Das junge Deutschland." — Kunst und Revolution. — Die große Emanzipation. — Ihre Träger: Gutzkow - Ludwig - Hebbel - Feuerbach - Wagner. — Die Emanzipation der Frau. — Die Romantiker. — Die Jungdeutschen. — Äußerliche Auffassung dieser. — Die „Emanzipation des Fleisches." — Wagners Problemstellung. — „Die freie Liebe", Unterwert zum Reinmenschlichen. — Das Kunstwerk als Kardiometer. — Die psychischen Elemente. — Die Aufgabe des musikalischen Theoretikers.

VI.

„Heiliger Büßer folge ich Dir,
Folge ich dir, Frau Minne?"

Eduard Grisebach,
„Der Neue Tannhäuser".

S. 64—75.

Die Spannung zwischen Physis und Psyche. — Venus, Elisabeth, Kundry. — Das Grundthema. — Der Mensch als Handelnder und Erkennender. — Das Problem der Philosophie. — Die Einheit des menschlichen Wesens. — „Das metaphysische Bedürfnis des Menschen." — Niederschlag im Werk des Künstlers und des Philosophen. — Individuelle Bedingtheit der Befriedigung. — Relative Wahrheit und Berechtigung der einzelnen Richtungen. — Heiliger, Denker, Künstler. — Das Menschenbild Wagners. — Einheitlichkeit. — Die Chronologie. — „Tannhäuser" - „Parsifal." — Der character indelebilis. — Maßlose Sinnlichkeit. — Die Einzelzüge des Wagnerschen Menschentypus. — Die dualistische Anlage. — Die elementare Einseitigkeit. — Die urchristliche Parallele.

VII.

„Es ist dem Menschen gut, daß er kein Weib berühre".
1. Korinther VII, 2.

VIII.

„Religiös sind . . . . alle die Vorstellungen und Gefühle, die sich auf ein ideales, den Wünschen und Forderungen des menschlichen Gemütes vollkommen entsprechendes Dasein beziehen".
Wilhelm Wundt, Ethik.

I.

„Wir Philosophen sind für nichts dankbarer, als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt." Friedr. Nietzsche.

Richard Wagner hat sich in der Mitteilung an seine Freunde nachdrücklich gegen Kritiker ausgesprochen, die bei der Beurteilung eines Kunstwerkes und seines Schöpfers diesen vom Menschen trennen, ihn als absolutes, von seinem „allermenschlichsten Leben" losgelöstes Wesen betrachten. Am eigenen Leben führt er den Nachweis, daß Künstler und Mensch, Kunst und Leben zu trennen ihm ebenso unsinnig erscheine, wie die Seele zu scheiden vom Leib. (IV., 230 ff.)

Der Forderung Wagner's ließen sich solche anderer Künstler gegenüberstellen, die gerade das von jenem Verneinte für die Würdigung ihrer Künstlerschaft in Anspruch nehmen: ausschließlich als Künstler nach ihrem Kunstwerke beurteilt zu werden, ohne jede Rücksicht auf die Persönlichkeit, die es schuf. Daß Wagner immer wieder als Mensch, als Persönlichkeit in den Vordergrund und damit in Gegensatz zu anderen künstlerischen Genies trat, ist von Bedeutung für die Würdigung seiner Lebensarbeit, umsomehr als sich dieser Gegensatz als ein nur oberflächlicher, scheinbarer herausstellt. Denn wenn Wagner den Betrachter seines Kunstwerkes immer wieder auf den Schöpfer hinweist, ihn zu seiner Persönlichkeit in unmittelbare Beziehung zu setzen sucht, so ist das der mehr unbewußte Ausdruck für die Tatsache, daß er nicht lediglich als Künstler gewürdigt sein will, daß sich seine geniale Kraft auch weit über die Grenzen des ästhetischen Bereiches hinaus auswirkte. Wagner ist nicht der naive Künstler im Sinne eines Bach, Mozart oder Beethoven. In ihm lebte eine starke Neigung zur Reflexion, zu rein intellektueller Betätigung, die sich dann besonders stark auswirkte, wenn seine künstlerische Schaffenskraft Hemmungen, Widerstände erlitt. So stellte sich nach dem Kunstschaffen die Reflexion über dasselbe ein; er suchte sich über die inneren Gesetze desselben Rechenschaft zu geben, es begrifflich zu erfassen. Darin erschöpfte sich jedoch seine

theoretische Arbeit nicht, sie blieb nicht in den Grenzen fachwissenschaftlicher Erörterungen stehen. Das Streben, sich auch über die Wirkung seiner Werke und der in ihnen selbst oder außer ihnen liegenden Ursachen ihrer Wirkung Klarheit zu verschaffen, die Motive ihrer Erfolge und Mißerfolge zu ergründen, führte seine Betrachtungen auf gänzlich außerästhetische Gebiete des Lebens, auf Staat und Politik, Gesellschaft und Erziehung, Philosophie und Religion, um aber immer wieder zu ihrem Ausgangspunkte, seiner künstlerischen Domäne, seinem Kraftzentrum zurückzuleiten. Diese vornehmlich durch Hemmungen seiner künstlerischen Lebensäußerungen hervorgerufenen Reflexionen bedeuteten für ihn eine Steigerung seines Lebensgefühles, eine Sammlung und Stärkung seiner künstlerischen Schaffenskräfte, indem ihn die Erfahrung belehrte, daß diese theoretischen Auseinandersetzungen ihre Absicht verfehlten und diese nur durch das praktische Beispiel, das Kunstwerk selbst erreicht werden konnte. Sie waren darum anfangs nicht so sehr Selbstzweck als vielmehr Mittel zur Rechtfertigung und Fundierung seiner in artibus gemachten Erfahrungen. Sie gipfeln schließlich immer wieder in der Frage nach der Bedeutung seiner Kunst für das Leben, im Leben, nach ihrem biologischen Wert. Die Bedingungen für seine Kunst aus dem Leben zu gewinnen galt ihm als suprema lex seines Schaffens, ein Gesetz, das auch in den äußeren Schicksalen des Bayreuther Meisters zur unmittelbaren Erscheinung gelangte. Dabei ist in seinen theoretischen Arbeiten eine Abwandlung von der Kunst zum Leben hin zu beobachten. In den früheren Schriften aus der Zeit seines Werdens als Künstlers überwiegen künstlerische Probleme, um mit eintretender Meisterschaft mehr und mehr Fragen allgemeiner kultureller Bedeutung Raum zu geben. Der Erzieher, der Prophet, die kulturtragende und -fördernde Persönlichkeit tritt neben dem Künstler immer deutlicher aus seinem genialen Wesen heraus. Seine Kulturarbeit wirkte umso gewaltiger und nachhaltiger, als seine Kunst nicht unter dem Einfluß irgend welcher Tendenzen Einbuße an künstlerischer Kraft erlitt, sich vielmehr den rein künstlerischen Charakter wahrte.*) Das schloß aber nicht aus, daß der Künstler neben dem rein ästhetischen auch ein stoffliches Interesse an den Inhalten seiner Kunst bezeugte und bei seiner geistigen Bedeutung bezeugen mußte. Seine Kunst mußte, der genialen Anlage ihres

---

*) vgl. Hebbel in: „Mein Wort über das Drama.“ Sämtliche Werke. Herg. v. H. Krumm. (Max Hesse, Verlag.) Bd. X. 18. „Auch philosophische Dramen liegen vor. Bei diesen kommt alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum“.

Schöpfers und deren Einwirkung auf die Kultur der gesamten Nation entsprechend, große „menschlich bedeutungsvolle“ Inhalte einschließen*).

Mag darum die im Eingang charakterisierte Forderung Wagners nicht für jeden Künstler, zum wenigsten nicht in dieser kategorischen Form gelten, so ist sie doch für Wagner eine natürliche und notwendige Äußerung seines Genius. Seine Kunst offenbart in höchstem Maße Weltanschauung, Lebenserfahrung, tief innerliche Erlebnisse, eigenste Kämpfe und Siege, die aber, durch das Medium der Kunst geläutert, zum allgemein menschlichen Erlebnis gesteigert werden. Seine Kunst ist demnach nicht nur Trägerin ästhetischer, sondern neben diesen auch bedeutungsvoller ethischer, religiöser und intellektueller Werte.

Die stofflichen Elemente des Kunstwerkes, Inhalte von der eben charakterisierten Art geben uns die Möglichkeit, von einer spezifisch ästhetischen und kunsthistorischen Betrachtungsweise abzusehen und den Künstler in den allgemeinen kulturhistorischen Zusammenhang einzuordnen, ihn mit den geistigen Strömungen seines Jahrhunderts in unmittelbare Beziehung zu setzen, ihn als Kulturfaktor einzustellen und zu werten.

Die Gefahr bei dieser Methode dem Künstler Unrecht zu tun, wird durch das reiche Material an Selbstzeugnissen, das in den Schriften und Briefen Wagners niedergelegt ist, eingeschränkt, das Kunstwerk und sein Inhalt vor selbstherrlicher Exegese oder Hineindeuterei geschützt. Dennoch weist die Wagnerliteratur Erzeugnisse auf, die dieser Gefahr nicht entgangen sind, und wer seine Kenntnis über den Bayreuther Meister außer aus dem Urquell selbst auch aus der Literatur über ihn zu schöpfen unternimmt, mag sich zuweilen an ein Wort Friedrich Schlegels gemahnt fühlen: „Wie aber die Gefahr des Kranken mit der Zahl der Ärzte, so pflegt auch die Unverständlichkeit eines Gegenstandes mit der Zahl der Erklärer zu wachsen“. Die theologische Disziplin der Exegese vermag hier eindringlich zu reden. Dem Irrtum steht darum Tür und Tor offen, weil das vom Künstler Dargestellte nicht notwendig von ihm Erlebtes und Erstrebtes sein muß. Die Selbstzeugnisse der Künstler belehren uns, das häufig nur künstlerisch-formale und technische Interessen gerade diesen Stoff bevorzugen ließen

*) Man vgl. hierzu den Aufsatz: „Kunst, Mensch, Kultur“ im J. Volkelts: „Zwischen Dichtung und Philosophie.“ München 1908. Das hier Ausgeführte steht nicht im Widerspruch zu dem Kapitel XXII in Konrad Langes: „Wesen der Kunst.“ 2. Auflage. Berlin 1907. S. 630 ff. „Der Zweck der Kunst.“

Die Konsequenzen der in „Kunst, Mensch, Kultur“ niedergelegten Anschauungen werden an der Praxis, am Kunstbetriebe selbst gezeigt in dem Aufsatz „Bühne und Publikum“, ebd. p. 355 ff.; in größerem Zusammenhange in: „Kunst und Volkserziehung“, 1911.

gegenüber einem anderen, der der ethischen, religiösen, philosophischen oder politischen Anschauung des Künstlers näher lag. Nur die häufige Wiederkehr eines bestimmten Motivs läßt auf eine persönliche Vorliebe gerade für diesen Stoff schließen, wiewohl auch in diesem Falle Fehlschlüsse möglich sind. Häufig fließen in ein ursprünglich aus künstlerisch-technischen Gründen gewähltes Motiv erst nachträglich mitten im Schaffen seelische Qualitäten des Künstlers mit ein, oder die Stoffwahl geht aus einem Dualismus technischer und inhaltlicher Interessen hervor.

So läge es nahe, aus der „religiösen Malerei" Fritz von Uhdes unmittelbar auf spezifisch religiöse Stimmungen des Malers zu schließen, sie als das Primäre bei seiner Stoffauswahl anzusprechen, stände diesem Schluß nicht das Selbstzeugnis des Künstlers entgegen: „Meine sogenannte religiöse Malerei ist nicht der Kern, sondern nur ein Teil meiner Kunst. Alle diese Bilder sind mehr oder weniger malerische Probleme. Für die Erscheinung des Lichtes paßt die Person Christi wunderbar schön. Er wurde mir zum Problem des Lichtes. Bei dem großen Altarbilde, das ich für Zwickau gemalt habe, da habe ich mir gedacht: das Licht in der ganzen Welt erscheint in der Person Christi. Matthäi IV, 16 war als Thema gestellt, aber ebensogut kann es jede andere ähnliche Stelle sein. Also: Lichtbringer in der Finsternis der Welt und der Farben! Die Jünger von Emmaus, das Tischgebet, immer ist es dasselbe Lichtproblem, der Gegenstand kommt für mich erst in zweiter Linie. Einige Franzosen gingen voraus, bei uns Liebermann; die wollten das Licht aus der Natur herausfinden; ich wollte außer dem Licht noch Innerlichkeit und so kam ich darauf; ich griff „die" Verkörperung des Lichtes auf, „Christus."*)

Ein kunsttechnisches Problem bedingte seine Stoffwahl, bei der dann allerdings inhaltliche Interessen mit einflossen. „Ich wollte", sagte er weiter, „nicht bloß Naturstudien geben, ich suchte Inhalt. . . . Die Impressionisten wollten nur eine malerische Formel. Ich suchte so etwas wie Seele. . . . Dann packte mich eben der Stoff und die Gestalt selber".

Bei Wagner zeigt sich nun, daß zwar die Auswahl der Stoffe ebenfalls eine kunsttechnische Rücksicht, aber nur für deren Gesamtdisposition voraussetzt, ohne im Einzelfalle die persönliche Teilnahme am Gegenstande auszuschalten. Seine musikalische und zugleich dichterisch-dramatische Begabung mußte Wagner schließlich klar werden lassen, welcher Grundcharakter seinen Stoffen eignen müsse, um seinen Anlagen die Möglichkeit der Auswirkung zu geben. (vgl. IV, 311 ff., 316 ff.) Die Entscheidung konnte er nur im Hinblick auf die Ausdrucksmittel

*) (Velhagen und Klasings Monatshefte. Jahrg. XXI, Heft 7.)

der Musik treffen. Doch lassen sich auch hier, seinem Zeugnis folgend, die Grenzen zu Gunsten des persönlichen Interesses am Stoff verschieben. „Diese Frage", schreibt er in der Mitteilung an seine Freunde (IV, 314), „stellte sich mir keineswegs vom formell spekulativen Kunststandpunkte aus vor, sondern ich geriet auf sie einzig durch die Beschaffenheit des darzustellenden dichterischen Stoffes, der mich allein nur noch für die Gestaltung bestimmte". War er sich erst des Charakters seiner künstlerischen Kräfte bewußt geworden, so durfte er sagen: „Alles, was ich erschaute, erblickte ich jetzt nur noch aus dem Geiste der Musik" (IV, 318 f.) So wahrt er sich, der Grenzen seiner Begabung bewußt, innerhalb dieser die Freiheit in der Wahl seiner Gegenstände. Nicht musikalisch-technische Probleme sind darum ausschlaggebend für die Wahl seiner Stoffe, sondern diese selbst führen ihn beim Gestalten auf technische Aufgaben, machen ihn zum Erfinder neuer Ausdrucksmittel. Mit einem Worte, diese sind nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck, wie er in „Oper und Drama" und der schon zitierten Mitteilung an seine Freunde eingehend erläutert hat. „Gerade durch die gewonnene Fähigkeit des musikalischen Ausdrucks ward ich somit zum Dichter, weil ich mich nicht mehr auf den Ausdruck selbst, sondern auf den Gegenstand desselben als gestaltender Künstler zu beziehen hatte. Ohne auf die Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens auszugehen, mußte ich dieses doch ganz von selbst ausdehnen durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu tun war", (IV, 319).

Wir können also zusammenfassend sagen: die durch den Stoff gegründete Not, die aus ihm sich ergebende innere Notwendigkeit machte ihn erfinderisch, eine höchstpersönliche Erfahrung Wagners, die er in dem Entwurf gebliebenen Drama „Wieland, der Schmied" niederzulegen gedachte. (Man vergleiche hierzu auch: III, 48 ff.; III, 175—206 (Wieland, der Schmied); N. 115; 119; 122.

Das offenkundige stoffliche Interesse Wagners an den Inhalten seiner Kunst ermöglicht es uns (wie schon oben angedeutet), diese Inhalte selbst, unabhängig von ihrer künstlerischen Gestaltung, zum Gegenstand unserer Betrachtung zu machen. Damit verlassen wir das Gebiet der Ästhetik und Kunstgeschichte und wenden uns einer Aufgabe zu, die nicht in der Würdigung des Künstlers als solchen ihre Lösung sucht, vielmehr die außerästhetischen Äußerungen seines Genius darzustellen und zu werten sucht. Die Inhalte seiner Werke kommen also nicht als Äußerungen einer künstlerischen Absicht in Frage, sondern als Aussagen über die sonstigen geistigen Interessen, Überzeugungen, Weltanschauung des Künstlers, ja als documents humains, Dinge, die jenseits seines Könnens als Künstler liegen.

Einem bestimmten Motiv läßt nun Wagner in den Kunstwerken wie in Schriften und sonstigen Äußerungen immer wieder seine Gestaltungskraft und Gedankenarbeit angedeihen: Dem Religiös-Sittlichen. Ihm sei die folgende Betrachtung vornehmlich gewidmet. Ihr Ergebnis wird zeigen, ob ein Rückschluß von diesen religiös-sittlichen Inhalten auf die Persönlichkeit und Weltanschauung ihres Bildners berechtigt ist, ob tatsächlich eine subjektive Prädestination, nicht formales technisches Interesse Wagner zur Betrachtung und Gestaltung gerade dieser Seite des Lebens trieb. Auch muß sich in dieser Arbeit erweisen, inwieweit ihn äußere objektive Momente darin förderten oder hemmten, ihn positiv oder negativ beeinflußten.



II.

„Wir lassen große Dinge hinter uns, und große Beispiele . . . . Die Erde ist reicher, als sie war, ehe denn wir kamen".
Michelangelo
in des Grafen Gobineau „Renaissance".

Wer aufmerksam die Jugend Wagners, die ersten Äußerungen einer phantastischen Neigung und die ersten poetischen Versuche des Knaben betrachtet, kann sich der Gedanken über die Verwandtschaft von Spiel und Kunst erinnern, die Schiller im XXVII. „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen", grundlegend für alle späteren Arbeiten, aufgezeichnet hat. Der Leser wird finden, daß sich für die dort entwickelten Ideen kein glücklicheres lebendiges Paradigma aufbringen läßt als der jugendliche Wagner. Er bietet die praktische Bestätigung für die Schillersche Formel, die in den Anfängen jeder Kunstübung einen „ästhetischen Spieltrieb" sich äußern sieht.*) Ist also die primitive künstlerische Betätigung ein unwillkürliches, von keiner Reflexion beeinflußtes Spiel latenter Begabungen, unbewußter Neigungen, im Verborgenen keimender Kräfte, so ließ schon die frühe Jugend Wagners ein Nebeneinander verschiedener Neigungen und Begabungen erkennen, die wohl in ihrer Gesamtheit eine der späteren Künstlerschaft entsprechende Tendenz aufwiesen, im einzelnen aber fürs erste keine Aufforderung zur Ausbildung einer bestimmten Fähigkeit zu enthalten schienen. Vielmehr erblickte die Familie Wagners in den dichterischen Versuchen des Knaben, in seinen phantastischen Neigungen die zu verhütende Ursache seiner beständig schwächer werdenden Schulleistungen. Mit banger Sorge bekämpfte sie die Unbeständigkeit seines Wesens, die ihn seine Pflichten versäumen, seine Kräfte mit „Spielereien" vergeuden ließ. Seine Lehrer wiederum schlossen aus dem offenkundigen Sprachtalent des Knaben auf den künftigen Philologen.

*) Man vgl. auch Karl Groos, die Spiele der Tiere, 2. Aufl. 1901, 1 ff. und 318; Spiele der Menschen, 1877, p. 468. Konrad Lange, das Wesen der Kunst, 1. Aufl. II. 3 ff.; 2. Aufl., 611 ff. Ferner III. 24. „Der Künstler hat, außer in dem Zwecke seines Schaffens, schon an diesem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes und dessen Formung selbst genug, sein Produzieren ist ihm an und für sich erfreuende und befriedigende Tätigkeit, nicht Arbeit."

„Der ästhetische Spieltrieb wird also in seinen ersten Versuchen noch kaum zu erkennen sein, da der sinnliche mit seiner eigensinnigen Laune und seiner wilden Begierde unaufhörlich dazwischen tritt. Daher sehen wir den rohen Geschmack das Neue und Überraschende, das Bunte, Abenteuerliche und Bizarre, das Heftige und Wilde zuerst ergreifen und vor nichts so sehr als vor der Einfalt und Ruhe fliehen. Er bildet groteske Gestalten, liebt rasche Übergänge, üppige Formen, grelle Kontraste, schreiende Lichter, einen pathetischen Gesang." (Sch. VIII, 277). Ließen sich wohl die dichterischen Versuche des jugendlichen Wagner besser charakterisieren als mit diesen Worten Schillers, die nur eine Ergänzung des von Wagner selbst in der autobiographischen Skizze und in der Mitteilung an seine Freunde Mitgeteilten zu sein scheinen? Wir erinnern uns des aus „Hamlet und Lear zusammengesetzten" Trauerspiels, das 42 Menschen das Leben kostete, die der jugendliche Dichter als Geister wiederkommen lassen mußte, „weil ihm sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären." (I, 5). Erst wenn die diese Neigungen bedingenden Kräfte als solche erkannt werden, wenn das unbewußte Spiel als **Wirkung** einer bisher verborgenen **Ursache** in's Bewußtsein tritt, sehen wir die mit dieser Kraft Begabten ihre in der Anlage vorhandenen Fähigkeiten bewußt ausbilden, das Ungeformte gestalten. **Das Spiel wird bewußte künstlerische Tätigkeit.** Der Übergang in dieses neue höhere Entwicklungsstadium wird sich zwar im Stillen vorbereiten und relativ langsam vollziehen. Der eigentliche Übertritt ins Bewußtsein selbst aber wird sich weniger sanft ereignen. Das betreffende Individuum wird meist, entsprechend seiner physischen Disposition, eine mehr oder minder starke **Krise** durchzumachen haben, ein Vorgang, für den wir gerade an Wagner ein ausgesprochenes Zeugnis haben. Bei ihm äußert sich jene Krise in einer zügellosen Leidenschaftlichkeit, mit der er die Gegenstände seiner Neigungen erfaßt und wieder verwirft. Sie steigert sich bei ihm zu einer Krankheit des Willens infolge mangelnder Selbstzucht, der Unfähigkeit, seiner mit elementarer Gewalt sich äußernden künstlerischen Kräfte Herr zu werden, sie zu konzentrieren und zur Wirkung zu bringen. Sein starkes Empfängnisvermögen ließ ihn sich völlig an die Objekte verlieren. Zerplitterung, Vergeudung seiner selbst waren die Folge. Die Gefahr lag nahe, daß er im Dilettantismus unterging. Sein Wesen erinnert an die Schopenhauersche Kritik eines antiken Philosophen: „Er kann nichts festhalten, sondern springt von dem, was er vor hat, zu etwas anderem: . . . es ist die Lebhaftigkeit der Oberflächlichkeit" (Schph. IV, 65).

Nur ein starker gesunder Wille vermochte diese Schwäche, diese Zwiespältigkeit seines Wesens zu überwinden Gewaltsam rafft er seine Kräfte

zusammen, um unbeirrt auf der Bahn weiter zu schreiten, auf die ihn sein Inneres schon lange hingedrängt hatte. Nach eifrigem Studium, durch das er sich die für seinen Künstlerberuf nötigen Elementarkenntnisse erwarb, entließ ihn sein Lehrer Kantor Weinlig. Was er sich angeeignet hatte, hieß „Selbständigkeit". Die folgenden Jahre sind eine Kette äußerer und innerer Nöte, im Keime zerstörter Hoffnungen, bitterster Erkenntnisse von tiefster Bedeutung für sein Werden als Mensch und Künstler. Mit eiserner Notwendigkeit zwingt das Leben alle seine Kräfte zur Betätigung, Übung, höchsten Entfaltung. Mit einem Gefühl der Dankbarkeit gedenkt der Achtunddreißigjährige, aus dem Vaterland Verbannte seines Geschickes, „daß das Leben, die Kunst und ihn selbst zu seinem einzigen Erzieher machte" (IV, 251). Der junge Künstler ist zum Manne gereift, der sich seines ureigensten Wesens bewußt geworden ist, seine Stellung zum Leben, seinen Beruf im Leben erkannt hat, um ihn mit Einsetzen seiner Persönlichkeit zu erfüllen.

Das Leben erkennt Wagner als die bedingende Kraft seiner Kunst. „Nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfnis nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst Stoff und Form zu gewinnen" (III, 58 f.). Doch das Leben hatte seine Erwartungen nicht erfüllt. Dieses Leben, dem er sich mit der Inbrunst seines Künstlerherzens glaubte hingeben zu dürfen, brachte seine Anschauungen in ständig sich steigernde Widersprüche mit der Öffentlichkeit, mit der gesamten bestehenden Kultur, die sich endlich in Abscheu und radikalen Protest auflösten. Die Götter seiner Jugend erwiesen sich als Götzen einer trivialen Zivilisation, einer Lügenkultur. Mit jeder neuen Enttäuschung wuchs das Bewußtsein, daß sein Inneres mit diesem Leben und seiner Oberflächenkultur nichts gemein habe, daß dieses Leben für seine Kunst unfruchtbar bleiben müsse. Mehr und mehr kehrt er in sich selbst zurück, entwächst er den konventionellen Formen. Die Werke von den „Feen" bis zum „Rienzi" und weiter bis zum „Lohengrin" bezeugen eindringlich die Entwicklung vom Konventionellen zum Individuellen, die ihn schließlich zum offenen Kampfe führt: „Nicht aus der schmutzigen Grundlage unserer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodensatze Eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen, die Eurer modernen Zivilisation die einzig denkbare Basis des Daseins geben, soll das Kunstwerk der Zukunft entstehen" (III, 172 f.)

Es war die Frucht seines ersten Pariser Aufenthaltes und seiner Tätigkeit als Königlich Sächsischer Hofkapellmeister in Dresden. Die rückhaltlose Verurteilung der seinem Innersten widersprechenden öffentlichen Kunstzustände, die er nur im Zusammenhange mit dem Leben selbst zu betrachten gewohnt war, brachten den Künstler in den Ruf des

„politischen Revolutionärs". Sieben Jahre später, nachdem er mit den besten Hoffnungen auf den deutschen Geist Paris den Rücken gekehrt hatte, verließ er die Heimat 1849 als Flüchtling. „In meinem Leben sind entscheidende Dinge vorgefallen: die letzten Bande sind von mir abgefallen, die mich an eine Welt fesselten, in der ich nicht geistig, sondern physisch selbst nächstens hätte zugrunde gehen müssen." (W. L. I, 54; Brief 31).

Es ist bezeichnend für Wagner, daß nach einer Periode reicher künstlerischer Tätigkeit ein starkes theoretisches Bedürfnis erwacht. Der Trieb, sich über die Gesetze seines Schaffens klar zu werden, verbunden mit einem tiefinnerlichen Verantwortlichkeitsgefühl sind die Ursachen der Unterbrechung künstlerischen Schaffens.

„Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise,
Daß man die Regeln selbst probier',
ob in der Gewohnheit trägem G'leise
ihr Kraft und Leben sich nicht verlier'
und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur".

Die Muße zu dieser Selbstprüfung fand Richard Wagner in den ersten Jahren seiner Verbannung in Zürich. Ihr verdanken wir die Schriften:

„Kunst und Revolution",
„Das Kunstwerk der Zukunft",
„Kunst und Klima",
„Oper und Drama",
„Mitteilung an meine Freunde."

Diese Rechtfertigung Wagners konnte keine fachwissenschaftliche, musikalisch-technisch beschränkte Betrachtung sein. Die Züricher Kunstschriften sind eine Auseinandersetzung mit dem gesamten zeitgenössischen Leben, eine Verurteilung der Kultur dieses Lebens, eine völlige Absage an die Kunst, die das Spiegelbild dieses Lebens und seiner Unkultur ist. So wird Wagner tatsächlich Revolutionär in des Wortes tiefstem Sinne. „Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden und zwar durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist." (Wagner an Uhlig, 27. XII. 1849). Der Inhalt des Lebens ist ein nichtiger, daher auch die Kunst, das Abbild dieses Lebens, nichtig sein muß. Was sich ihm gegenwärtig als Kunst mit dem Scheine des Rechts darbietet, ist nur eine Scheinkunst, die Feindin jeder wahren Kunst. Denn sie ist nicht das Erzeugnis des Volkes als kultureller Einheit. Sie ist nicht der Ausfluß einer inneren Notwendigkeit, einer gemeinschaftlich empfundenen Not. Daher sie keinem wahren allgemeinen

Bedürfnis, vielmehr der Willkür, einem eingebildeten Bedürfnis entspringt. — „Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der Luxus . . . und dieser Luxus, er ist — ach! — die Seele, die Bedingung unserer Kunst!“ (III, 48 und 49). Es ist die gleiche Klage, die schon Schiller führt, daß der Lauf der Begebenheiten dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. „Denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen.“ (Sch. VIII, 173). Doch die aus tiefstem Herzen des Künstlers dringende Frage: „Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen?“ birgt schon die Antwort, den Glauben an die Möglichkeit einer Erlösung in sich. Hier schon tritt die Schwesternschaft von Kunst und Religion zu Tage, offenbart sich die Verwandtschaft tiefer Religiösität mit erhabenem künstlerischen Lebenswillen. (Vgl. unten, Kap. VIII). Beiden gemein ist der Tiefblick, der sie zum Kern des Lebens hinabdringen läßt, der heilige Ernst, der alle Erscheinungen unter dem Gesichtswinkel des Ewigen betrachtet. Der weitere Verlauf der Darstellung wird an Wagner noch offenkundiger werden lassen, was Goethe in „Kunst und Altertum“ sagt: „Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen unerschütterlichen Ernst, deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt.“*)

Der Abscheu vor der Unwürdigkeit des Lebens ist zugleich der bis zur höchsten Schöpferkraft gesteigerte Wille, diesem Leben einen neuen Inhalt zu geben. Aus dem gänzlichen Unbefriedigtsein von der Lügenhaftigkeit der bestehenden Kultur wird das zur höchsten Sehnsucht geläuterte Verlangen geboren, diese Lüge durch die Wahrhaftigkeit seines künstlerischen Schaffens zu vernichten. „Willst du“, schreibt Wagner an Th. Uhlig (26. III. 1850), „daß ich glücklich bin, so lange ich lebe, so miß mir dies Leben nicht nach der Lüge, sondern nach dem Inhalt zu.“ Den nicht durch äußere Gesetze, lehrhafte Vorschriften gegebenen, vielmehr im Bewußtsein des Künstlers selbst vorhandenen innerlichen Zusamenhang von künstlerischem Schaffen und sittlichem Pathos hatte schon die Romantik als einen hervorstechenden Zug deutscher Kunst gepriesen. So sagt Friedr. Schlegel (Fragmente, hrsg. v. F. v. d. Leyen, p. 88 f.):

---

*) vgl. III. 132 f., X. 211 ff., X. 251. „Da es mir möglich geworden ist, auf diesem Wege zu der Überzeugung davon zu gelangen, daß wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen könne, durfte ich den ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen Eines erfand.“

„Der Geist unsrer alten Helden deutscher Kunst und Wissenschaft muß der unsrige bleiben, solange wir Deutsche bleiben. Der deutsche Künstler hat keinen Charakter oder den eines Albr. Dürer, Keppler, Hans Sachs, eines Luther und Jakob Böhme. Rechtlich, treuherzig, gründlich, genau und tiefsinnig ist dieser Charakter, dabei unschuldig und etwas ungeschickt. Nur bei den Deutschen ist es eine Nationaleigenschaft, die Kunst und die Wissenschaft bloß um der Kunst und Wissenschaft willen göttlich zu verehren."

Und weiter: „Nicht Hermann und Wodan sind die Nationalgötter der Deutschen, sondern die Kunst und Wissenschaft. Gedenke noch einmal an Keppler, Dürer, Luther, Böhme; und dann an Lessing, Winkelmann, Goethe, Fichte. Nicht auf die Sitten allein ist die Tugend anwendbar; sie gilt auch für Kunst und Wissenschaft, die ihre Rechte und Pflichten haben. Und dieser Geist, diese Kraft der Tugend unterscheiden eben den Deutschen in der Behandlung der Kunst und Wissenschaft."

Und Karl Lamprecht kommt in seiner Betrachtung der Künstler und Denker des 19. Jahrhunderts zu dem gleichen Schluß:

„.... Wieder einmal erstand in unserer Entwicklung der alte Zusammenhang zwischen Ästhetisch und Ethisch, zwischen Phantasietätigkeit und Gewissen, die den Germanen so eigentümlich und den Romanen im allgemeinen so fremd ist. .... Man weiß es, die germanische Kunst ist eine Charakterkunst, eine Kunst zugleich des Individuellen und Substantiellen, die romanische mehr eine Formalkunst: schon diese banal gewordene Beobachtung genügt, um den engen Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik zu erklären, überall da, wo germanische Zunge erklingt, und Gott im Himmel Lieder singt."*)

Als eine reiche Quelle der Erkenntnis für unsere Aufgabe bietet die im Jahre 1851 erschienene „Mitteilung an meine Freunde" eine Rechtfertigung des Künstlers aus seinem bisherigen Leben und Wirken, eine Selbstanalyse, und mehr als das, ein Glaubensbekenntnis. — Einer momentanen Eingebung folgend, in dieser bestärkt durch den Rat einiger Freunde, daß er wohl mit einer „Oper leichteren Genres" die Gunst der Zeitgenossen gewinnen könne, entwarf er „die Meistersinger", in denen eine tief in Wagners Natur wurzelnde Heiterkeit künstlerischen Ausdruck finden sollte. Anstatt diesen Entwurf durch die Ausführung zu krönen, ließ er ihn unausgeführt liegen und entwarf den „Lohengrin". Das Motiv zu dieser Abkehr von dem ersten Entwurf der „Meistersinger" ist ein beredtes Zeugnis für den Ernst, aus dem alle Werke Wagners geboren wurden. Diese Heiterkeit seiner Stimmung ... „sprach sich damals nur noch in der Ironie aus und bezog sich als solche

*) K. Lamprecht. Deutsche Gesch. 1. Ergänzungsbd. p. 406.

mehr auf das formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben selbst wurzelt" (IV, 287). Wagner verwarf diese Ironie und damit auch den ersten Meistersingerentwurf, der ihm von dieser Ironie eingegeben war. Sein sicherer künstlerischer Instinkt bewahrte ihn vor der Art gewisser kritischer Literaten, die dem Leben nur durch Ironie beizukommen suchen, daher stets an der Oberfläche haften bleiben müssen. Ihre Kritik muß unfruchtbar, unkünstlerisch, negativ bleiben, indem sie lediglich zersetzt, ohne zu ersetzen, neue Werte zu finden. Mit Goethe zu sprechen: „Die Objekte in der Tiefe fassen heißt erfinden." Dies vermochte Wagner aber nur durch eine Kraft, „ . . . . die sich als Widerstand gegen ein Lebenselement äußert, welches mit seinem Drucke die reine Kundgebung der Heiterkeit hemmt." — Dieser Druck trieb ihn zu einer „ . . . . Widerstandsäußerung, die sich dem modernen Leben gegenüber nur als Sehnsucht und endlich als Empörung, somit in tragischen Zügen kundgeben konnte" (IV, 287). Der Kampf einer oberflächlichen Lebensauffassung mit einer ernsten Weltbetrachtung, die sich mit dem Genuß der ephemeren Freuden des Lebens, in leidenschaftlicher Sucht und Hingabe an diese genügen läßt, dieser Kampf hatte sich schon früher mit elementarer Gewalt in Wagners Seele abgespielt, und der Sieg künstlerische Gestaltung im „Tannhäuser" gefunden. Einer letzten Lockung der seinem „Drange nach einem Edleren und Edelsten" widerstrebenden Mächte widerstand er mit der Verwerfung des ersten Meistersingerentwurfes. Die Sehnsucht nach Liebe, nach Verstandensein durch die Liebe, „die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte", diese Sehnsucht des Einsamen fand ihre tragische Verklärung im „Lohengrin". Er war nun wirklich einsam, ganz er selber. Seinem Freunde Theodor Uhlig konnte er schreiben: „In dieser ganzen weiten Welt habe ich keinen Fuß breit Boden, um auf ihm ganz das sein zu können, was ich nun einmal bin". (W. U., Zür. Mitte Febr. 1851; vgl. Br. v. 16. IX. 1849).

Wir dürfen so den einleitenden Teil als beschlossen, seine Absicht als erfüllt betrachten. Die Sehnsucht, das Streben in die Zukunft, der Drang über die Zeit, über die Gegenwart hinaus ist der Inbegriff von des Künstlers Leben und Streben. Aus ernster Selbstüberwindung, aus hartem Kampfe mit der Welt des Tages war diese Sehnsucht geboren als die alma mater, die wärmende Sonne, die dem Künstler in seinen Nöten zukunftsfreudigen Mut spendete. In seiner Persönlichkeit hatte er zum Selbsterlebnis und Selbstzeugnis erhoben, was Schiller dem strebenden jungen Künstler als sein Vermächtnis mitgab: „Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf!"

III.

> „So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob!"
>
> Richard Wagner,
> „Die Kunst und die Revolution."

Man findet häufig das Leben Richard Wagners in biographischen Werken, auch im Zusammenhange geschichtlicher Darstellungen, in zwei großen Perioden behandelt. Es mag unrichtig sein, das Leben eines Genius, das eine fortlaufende lückenlose Entwicklungsreihe darstellt, durch einen mehr oder minder willkürlichen Schnitt in zwei Hälften zu teilen. Und doch hat auch die Einleitung, die von anderen als rein biographisch-historischen Gesichtspunkten geleitet wurde, das Leben des Künstlers bis zu einer Höhe der Entwicklung verfolgt, wo gewöhnlich der erwähnte Einschnitt gemacht, das Ende einer ersten Schaffensperiode, die Übergangszeit zu einer neuen angenommen wird. Nach den Ergebnissen der Einleitung können wir diese erste Periode bezeichnen als die der Entwicklung Wagners zum vollen Selbstbewußtsein. Das Ende dieses ersten bedeutsamen Lebensabschnittes mögen seine eigenen Worte charakterisieren: „So .... hatte ich eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite" (IV, 320). Von hier aus rückblickend nehmen wir deutlich die Tendenz seines Werdens wahr, die bestimmt wurde durch den Kern seines Wesens. Diesen mußten wir bezeichnen als den mit innerer Notwendigkeit gefühlten und betätigen Drang, alle Dinge, in der Kunst wie im Leben, zu beurteilen unter dem Gesichtswinkel eines unerschütterlichen Ernstes. Nur in der steten Wechselwirkung dem innigen Verwobensein der Persönlichkeit mit ihrem Werke vermochte er dem durch jenen Ernst gegebenen Gesetze der Wahrhaftigkeit künstlerischen Schaffens Genüge zu tun.

Wir sehen nun diesen Ernst, dieses Verantwortlichkeitsgefühl erst dort ins Bewußtsein des Künstlers treten, wo er in steigenden Gegensatz zur Außenwelt gerät. Mit ihm paart sich ein naiver Optimismus, der den Künstler treibt, sich mit den besten Voraussetzungen und Vorurteilen dem Leben hinzugeben. Der freudigen Hingabe entsprechen die Enttäuschungen, die die Lieblosigkeit der Welt dem warmen gutgläubigen Herzen bereitet. Dieser Glaube, der in der Wirklichkeit keinen Widerhall, keine nährende Kraft findet, schlägt nun unter der Bitterkeit seiner Enttäuschung nicht in sein Gegenteil um. Er erfährt durch sie eine Steigerung, die den Künstler sich vorübergehend in utopistischen Hoffnungen ergehen läßt. Die in Wagners Innerem sich vollziehende Revolution fällt zeitlich zusammen mit den Ereignissen des Jahres 1849 und deren Vorbereitung. Hier ist der Punkt, wo der Künstler Wagner so gern als Revolutionär im politischen Sinne abgehandelt wird. Von den Barrikadenkämpfern und deren politischen Führern unterscheidet sich der „Politiker" Wagner darin, daß er die Ursache der Unzulänglichkeit der Verhältnisse in der moralischen Beschaffenheit der Gegenwart, in der lügenhaften Kultur sieht, die er zum Unterschied von wahrer Kultur als Zivilisation, als Barbarei bezeichnet. Nicht in einer falschen, willkürlichen Ordnung der sozialen Verhältnisse sucht er die Quelle der modernen Mißstände, sondern lediglich in der moralischen Konstitution der Gesellschaft. Ist doch jene soziale Ordnung nur der Ausfluß, die Objektivation der moralischen Kräfte oder Schwächen der Gesamtheit. Dennoch konnte anfangs die Revolution den Künstler Wagner begeistern, da er in den Revolutionären Kräfte tätig glaubte, die auch sein Inneres in einer tiefempfundenen Sehnsucht verzehrten. „Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Notwendigkeit . . . . ; nur fühlte ich mich zugleich berufen, ihr die Wege zur Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern, das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte." (III, Vorrede; IV. 308 f.)

War somit der Sinn der politischen Revolutionäre mehr auf Zerstörung der äußeren Verhältnisse gerichtet, so nährte sich sein Glaube an der Möglichkeit einer innerlichen, geistig-sittlichen Umwälzung mit Hilfe der Kunst. „Alle Kunst, wenn sie mehr will, als nur dem Augenblick dienen, wie alle Religion, wird aus Sehnsucht geboren" (Steinbach). Diese Sehnsucht, die hier erscheint als der erhabene Drang, sich einer elenden Umgebung zu entwinden, findet in der künstlerischen Anschauung Wagners ihre Verkörperung in dem „menschlichen

Jesus von Nazareth." „Sah ich — schreibt er in der Mitteilung an seine Freunde — die heutige moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit als die damals Jesus umgebende erfüllt, so erkannte ich jetzt nun, der charakteristischen Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmbarkeit sehnt". (IV, 331 f.).

Wagner findet demnach einerseits in der Zeit Christi eine Analogie für die Gegenwart, dort die Verderbnis der römischen Welt, hier die Schein-, die Unkultur der modernen Zivilisation. Andererseits aber bezeugt er in der Gegenwart eine Gegenströmung, wie sie in der damaligen Zeit kulminierte und adäquaten Ausdruck fand in der Person Christi. Die Stimmung ist jener wie unserer Zeit gemeinsam, eine Stimmung, die aus dem Abscheu, tiefstem Ekel vor der widerwärtigen Umgebung entspringt und sich schließlich zu einem Motiv, diesen Zustand zu verneinen, steigert. „Es reizte mich nun, die Natur Jesus', wie sie unserem der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, daß das Selbstopfer Jesus' nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging" (IV, 332).*)

Mit diesen Worten spricht schon Wagner aus, was neuerdings Albert Kalthoff betonte, daß es gleiche Stimmungen, Sehnsuchten, Bedürfnisse des Gemüts sind, die dem modernen Menschen dem der damaligen Zeit innerlich nahe bringen. Die Worte Kalthoffs können geradezu als Werturteil für die im „Jesus von Nazareth" Wagners

*) vgl. auch IV. 304.

„Nie wird mir der scheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer Zusammenhang unserer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit. War hier für den Einzelnen ein andrer Ausweg zu finden als — der Tod? Wie lächerlich mußten wir die klugen Albernen erscheinen, die in der Sehnsucht nach diesem Tode ein „durch die Wissenschaft bereits überwundenes", und daher verwerfliches Moment „christlicher Überspanntheit" finden zu müssen glaubten! Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Christ gewesen, — nun so war ich ein ehrlicherer Christ, als alle die, die mir jetzt den Abfall vom Christentume mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen." —

offenbarte Auffassung der Person Christi und ihres Werkes angeführt werden. „Nicht an der Übereinstimmung der Buchstaben, sondern an der Verwandtschaft der Stimmungen und Empfindungen muß deshalb die Frage nach dem Verhältnis der Modernen zum Christentum entschieden werden." . . . . „Nicht die Geschichtsfragen des Christentums, sondern seine Herzensfragen bringen uns seinem Ursprunge in der Menschenseele näher".*) Die Herzensfrage des Christentums erkannt und deutlich herausgestellt zu haben, ist das Wesentliche der Arbeit Wagners an dem Entwurf zu einem Drama „Jesus von Nazareth". Er hat hier den tiefsten Gehalt, das Herz der Religion von den historisch-dogmatisch-theologischen Fragen losgelöst und so den Weg zum unmittelbaren menschlichen Verständnis der Persönlichkeit Jesu und der in ihr und durch sie wirkenden religiösen und sittlichen Kräfte gewiesen. Schon klingen hier Töne an, die in späterer Zeit von der Jugend angeschlagen werden, als nach Erfüllung der politisch-nationalen und materiellen Wünsche unseres Volkes das Bedürfnis nach Verinnerlichung und Vertiefung des Lebens erwachte, die zarten Stimmen des Gemüts Gehör fanden, die bisher im Lärm um politische und materielle Güter überhört worden waren. Schon hier eröffnen sich Perspektiven in ein Zukunftsland freieren religiösen Lebens, das sich nicht mehr an das nulla salus nisi in ecclesia gebunden fühlt.**)

Ergab schon die Einleitung, daß die religiös-sittlichen Ideen Wagners nicht im Rahmen einer dogmatisch begrenzten Religion zu betrachten sind, so wird das noch erhärtet durch die soeben geschilderten Umstände und Motive, aus denen der Entwurf zu einem Drama „Jesus von Nazareth" hervorging. In diesem Zusammenhange ist Religion zu fassen, im weitesten und tiefsten Sinne des Wortes als das allgemein menschliche, in höchster Potenz erscheinende Streben, mit Schopenhauer zu sprechen, als „das metaphysische Bedürfnis des Menschen", Stellung zu nehmen zum Weltzusammenhang, Wert und Unwert des Lebens zu bestimmen und aus diesem Werturteil Normen für das Leben abzuleiten. Dennoch haben immer wieder einzelne der Sphäre des Christentums entnommene Stoffe Wagnerscher Kunstwerke Anlaß gegeben, diese im spezifischen Sinne der christlichen Kirche und ihres Dogmas zu deuten.***) Eine solche Betrachtung von Kunstwerken ist ebenso unfruchtbar und

---

*) A. Kalthoff, die Religion der Modernen, Jen. u. Leipz. 1905, 293 f.)

**) Man vgl. aus jüngster Vergangenheit 2 kleine Schriften von:

Ernst Horneffer „Jesus im Lichte der Gegenwart". Verlag Die Tat, Leipzig. (München 1910.)

Herm. Schneider: „Jesus als Philosoph." Leipzig 1911.

***) vgl. IV, 289; 304; 279.

gänzlich unkünstlerisch, wie das Unterfangen anderer, aus dem „Ring der Nibelungen" ein politisches System herauszudeuten, oder richtiger ein solches hineinzudeuten und das Kunstwerk überall da für unvollkommen zu erklären, wo es sich nicht als Predigt-Text oder politisches Programm mißbrauchen läßt.*)

Was Schopenhauer von den Exegeten Shakespeares und Goethes sagt, gilt auch in unserem Falle: „Daher ist es ein so unwürdiges wie albernes Unternehmen, wenn man, wie heutzutage öfters versucht worden, eine Dichtung Shakespeares oder Goethes zurückführen will auf eine abstrakte Wahrheit, deren Mitteilung ihr Zweck gewesen wäre". (Schph. II 479 f.) Muß es also als ein Vergehen am Kunstwerk bezeichnet werden, diesem eine Tendenz, sei sie sozialpolitischer, sei sie christlich-dogmatischer Art unterzuschieben, so müssen wir tiefer graben, um auf den Quell der im Kunstwerk sichtbar werdenden Religiosität des Künstlers zu gelangen. Bei dem Suchen nach diesem Quell machen wir die schon früher charakterisierte Erfahrung, daß wir zu dem Ursprung des Wagnerschen Kunstschaffens überhaupt hingeleitet werden. Denn die Fähigkeit Wagners, das Wesen der Dinge zu scheiden von ihrer zufälligen Erscheinungsform wurde ausgebildet, der Blick für das Unvergängliche, Ewige geschärft im innigsten Zusammenhange mit seiner Entwicklung als Künstler. Ja, am Ende verläuft dieser die Ausbildung jenes genialen Tiefblicks nicht nur parallel, sondern fällt mit ihr zusammen. Die Musik führte den Künstler von den Oberflächen hinab in die Tiefen des Lebens, offenbarte ihm den ursächlichen Zusammenhang, die Seele alles Geschehens. Beseelt von dem Geiste der Musik vermochte er durch den äußerlichen Formalismus, durch die Schale hindurchzudringen auf den Kern. Der Genius der Musik, der seine Anschauungen verinnerlichte, ist der gleiche, den Jean Paul, in wesentlichen Punkten schon Prophet Wagnerscher Kunstanschauung, apostrophiert mit den Worten: „O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist eure Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein, und eurer Träume ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist." (J. P. Werke.

---

*) vgl. Bernhard Shaw, Ein Wagnerbrevier, Kommentar zum Ring des Nibelungen Berl. 1908. — Wie tief der Autor in Wagners Werk eingedrungen ist, zeige die folgende Bemerkung über die Meistersinger (S. 122): „Die Meistersinger, ein Werk voller Gesundheit, Scherz und Glück, enthalten nicht einen einzigen Takt Liebesmusik, der leidenschaftlich genannt werden könnte" (das ist persönlicher Geschmack, das folgende dagegen Geschmacklosigkeit) „ihr Held ist ein Witwer, der Schuhe flickt, Verse schreibt und dem es genügt, die Liebesverhältnisse seiner Kunden mit anzusehen."

Berl. 1840. Bd. XX. 314.)*) Die Musik, deren er wie seines guten Engels gedenkt, „nährte sich in der blutwarmen Nacht seines heftig verlangenden Herzens zu gebärender Kraft nach außen für die Tageswelt.“ (IV, 264). Er konnte den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. Diese starke schöpferische Liebe war der Ausfluß eines im tiefsten Grunde religiösen Herzens im Sinne des Goethewortes: „Die Menschen sind nur solange produktiv, als sie noch religiös sind.“ Nur dann vermochte er wahrhaft schöpferisch zu wirken und zu gestalten, wenn sein Inneres von der Kraft dieser Liebe beseelt war, wenn er sich jenem krittelnden egoistisch-lieblosen Geiste verschloß, aus dem der erste Meistersingerentwurf geboren war. Ricarda Huch charakterisiert den biologischen Wert der Liebe Friedrich Schlegels zu Caroline mit den Worten: „In der Liebe, die eine positive Tätigkeit des Gemüts ist, fand er das Gegengewicht gegen den negativen Verstand“.**) In erweitertem Sinne treffen diese Worte auch den Dualismus in Wagners Wesen, der sich in der ständigen Unterdrückung einer kritisch-verstandesmäßigen, ironisierend-unproduktiven Betätigung durch ein starkes positiv gerichtetes Gefühlselement äußert. Dieses Gefühlselement, in seiner musikalischen Begabung gegeben, sucht Wagner mit dem Worte Liebe zu begreifen.

Die Musik vermag nun am unmittelbarsten und eindringlichsten die Bewegungen der Seele, die verborgensten und subtilsten Empfindungen und Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Sie ist in Wahrheit die tönende, sich selbst singende Seele, „die tiefe Kunst des tönenden Schweigens“, wie sie Wagner in einem Briefe an den großen Freund nennt.

„Leben atme die bildende Kunst, Geist ford'r ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.“

Von der Musik mächtig erfüllt, in ihrer Sprache sich wie in einer Muttersprache kundgebend, gelangte er zu der Erkenntnis, daß sie allein „den von unsrer zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle ausdrücken könne“ (IV, 317 f.) Zu einer genaueren Bestimmung des Gegenstandes dieses Gefühles kann die absolute Tonsprache nur dann gelangen, wenn sie sich mit der Wortsprache verbindet

*) vgl. auch Werke VI. 91. „Im Menschen ist ein großer Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber alles, was du ihm nennst und alle Freuden sind es nicht, allein er kömmt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst oder nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist, oder der Himmel gestirnt, oder wenn du sehr glücklich bist. Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsere Saiten und Töne dem Menschengeiste. — Der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen, und ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: ja alles, was ihr nennt, das fehlet mir . . .“

**) R. Huch, Die Blütezeit der Romantik, S. 19.

und so die Fähigkeit gewinnt, auch das Individuelle, Bestimmte wiederzugeben. Um schon hier auf die später eingehender zu behandelnde Verwandtschaft mit Schopenhauer hinzuweisen, sei dessen Ansicht, die sich völlig mit derjenigen Wagners deckt, angeführt: „Die Musik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung auszudrücken, aber durch die Zugabe der Worte erhalten wir nun überdies auch noch die Gegenstände dieser, die Motive, welche jene veranlassen" (Schph. II, 527). Diese innige Verschmelzung des Tones mit dem Worte kann nur dann erreicht werden, wenn die Wortsprache selbst nach einem Gefühlsausdruck hindrängt. Ein solches Verlangen des Wortes aber ist wiederum in seinem Inhalt begründet, der in diesem Falle aus einem Verstandes- zu einem Gefühlsinhalt wird. So führte der Musiker in Wagner den Künstler zu einer Erkenntnis, die von ihm zum ersten Male klar bewußt ausgesprochen und zum Gesetz für sein Schaffen erhoben wurde, während seine Vorgänger durch ihren Genius unbewußt zu ihr hingedrängt wurden. Schon hier zeigt sich, daß Wagner den Abschluß, die Krone einer langen Entwicklung verkörpert, nicht, wie er im unmittelbaren Erleben seiner zusammenfassenden künstlerischen Tat glaubte, daß er der Erfinder eines absolut Neuen, der Anfang einer neuen Epoche der Kunst sei, zu der von der verflossenen keine andre Brücke führte als sein eigenes Werk.

„Die dichterischen Stoffe, die mich zum künstlerischen Gestalten drängten, konnten nur von der Natur sein, daß sie vor allem mein Gefühlswesen, nicht mein Verstandeswesen einnahmen. Nur das Reinmenschliche von allem Historisch-Formellen Losgelöste konnte mich, sobald es mir in seiner wirklichen natürlichen und von außen nicht getrübten Gestalt zur Erscheinung kam, zur Teilnahme stimmen und zur Mitteilung des Erschauten anregen. Was ich erschaute, erblickte ich jetzt nur aus dem Geiste der Musik." (IV, 318). In der soeben charakterisierten Tatsache, daß die künstlerische Anschauung auf die Erkenntnis der Welt und ihres Zusammenhanges befruchtend wirkt und daß sie sich schließlich nur als eine besondere Art des Erkennens, das „Denken in Kunstwerken", wie es Wagner einmal bezeichnet, erweist, in dieser Tatsache finden wir eine tiefe Übereinstimmung Wagnerscher Erfahrungen mit Schopenhauerschen Gedanken. Um uns diese schon vor Wagners Bekanntwerden mit Schopenhauers Philosophie vorhandene Übereinstimmung deutlich vorzuführen, vergegenwärtigen wir uns einen Passus über „das Wunderbare in der Kunst":

„Die Verdichtung der ausgedehntesten und verschiedenartigsten Erscheinungen, die in ihrem vielgegliederten Zusammenhange dennoch zu einer einzigen bestimmten Wirkung sich äußern, die klar überschaubare Vorführung

eines solchen Zusammenhanges, der uns ohne tiefstes Nachforschen und die größte Erfahrung unfaßbar bleibt und beim Überblick uns mit Staunen erfüllt, ist in der Kunst, welche ihre Wirksamkeit nur in der Gebundenheit an gewisse zeitliche und örtliche Bedingungen ausführen kann, nur durch das Wunderbare zu erreichen. Hier wird in dichterischer Fiktion die ungeheure Kette des Zusammenhangs zum leicht überschaulichen Bande weniger Glieder verdichtet, diesen wenigen Gliedern aber die Macht und Kraft der ganzen Kette beigelegt: und diese Macht ist das Wunderbare in der Kunst" (N. 145). Hier charakterisiert Wagner als „das Wunderbare in der Kunst" eine Eigenschaft*) derselben, um deren Willen ihr gerade Schopenhauer so hohe Bedeutung beimißt und sie zur beredesten Deuterin seiner Gedanken erhebt, so daß der Satz Wagners: „Was der Denker nach seinem Wesen erfaßt, sucht der Künstler in seiner Erscheinung darzustellen" (IV, 50), ebensogut Schopenhauer in den Mund gelegt werden könnte. Wie dort der Künstler, so erkennt hier der Philosoph in den Werken des Künstlers jeder Gattung „einen Schatz tiefer Weisheit: eben weil aus ihnen die Weisheit der Natur der Dinge redet, deren Aussagen sie bloß durch Verdeutlichung und reinere Wiederholung verdolmetschen" (Schph. II, 477). Somit ist der Gegenstand der künstlerischen Anschauung wie des philosophischen Denkens der gleiche. Kunst und Philosophie beantworten, nur in verschiedener Weise, die gleiche Frage: „Was ist das Leben?" Schopenhauer nimmt schließlich auch für Kunst und Philosophie als Ursprung denselben Drang nach Erkenntnis an. „Jedes Kunstwerk", sagt er in seiner Auseinandersetzung über das innere Wesen der Kunst, „Jedes Kunstwerk ist demgemäß eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, wie sie aber durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch nicht von jedem unmittelbar erfaßt werden können." (Schph. 476 f.) Erinnern wir uns der oben ausgesprochenen Verwandtschaft religiösen Empfindens und künstlerischer Anschauung, so fügen wir nun als drittes Glied dieser Verwandtschaft das philosophische Denken hinzu, indem wir als das Gemeinsame dieser drei Anschauungsformen ihren Ursprung, ferner den Gegenstand ihrer Betrachtung erkennen und das Spezifische, Trennende lediglich in der Art, in der Form ihrer Betrachtungsweise sehen. Damit hätten wir die vollendete Darstellung des Menschen in der Trinität vom Heiligen, Künstler und Denker gefunden.

---

*) vgl. Otto Ludwig, Shakesp. Studien. Werke 4. Teil. S. 101.
„Eine wunderbare Welt ist uns im Drama aufgetan, eine ganz andre, und noch mehr mit sich übereinstimmend erscheinende, weil wir sie vollständiger übersehen".

Je weiter wir die Schopenhauersche Auffassung von dem Verhältnis der Philosophie zur Kunst zurückverfolgen in die Zeit der Entstehung seines Hauptwerkes, und dessen Vorbereitung, umso deutlicher tritt die Verwandtschaft beider heraus, die sich am Ende als Schwesternschaft erweist, indem Schopenhauer als gemeinsame Mutter „die Kontemplation der Ideen" ansieht. Die Grenzen zwischen beiden sind beim jungen Schopenhauer undeutlich, verschwommen, wenn nicht ganz aufgehoben. Bezeichnet er in seinem Hauptwerke die Philosophie als den „Grundbaß aller Wissenschaften, ... aber höherer Art als diese und der Kunst fast so sehr als der Wissenschaft verwandt" (Schph. II, 148), so ist sie ihm noch im Jahre 1817 Vermittlerin zwischen Kunst und Wissenschaft, „etwas, das beide vereinigt." (vgl. ferner Schph. N. IV, 27 f. und 31 f., III, 157). Und noch früher nennt er sie ein „Kunstwerk in Begriffen", im Sinne des Novalis, der sie als „das Poem des Verstandes" preist. (Nov. III, 31 f., Fragmente 132). Anfangs völlig im Banne der Romantik, die Kunst, Leben, Philosophie und Religion ineinander aufzulösen, ihre Grenzen aufzuheben trachtet, gelangt er zu einer mittleren ausgleichenden Stellung, die die Philosophie ihre Daten aus den empirischen Wissenschaften gewinnen, diese aber durch eine künstlerische Intuition, ein unmittelbares Schauen und Schaffen ergänzen, vertiefen, vervollkommnen läßt. So vermittelt er zwischen der absoluten Ablehnung der empirischen Wissenschaften und Verherrlichung der unmittelbaren intuitiven Erkenntnis einerseits, der Verneinung dieser und absoluten Vorherrschaft jener andererseits. Häufig verläßt er diese aurea mediocritas, um sich in Äußerungen zu ergehen, die denen aus früherer Zeit sich nähern, als er enthusiastisch ausrief: „So arm und dürftig ist alle Wissenschaft und ihr Weg ohne Ziel! Aber die Philosophie verläßt ihn und tritt zu den Künsten über. Da wird sie sein wie die Künste alle, reich und allgenugsam."

Hier offenbart Schopenhauer eine Ansicht von der Philosophie, die sich mit der der Romantik, zum mindestens mit der des Novalis deckt. Gerade diese Art zu philosophieren macht Novalis die Wissenschaft erst wertvoll. „Das Beste an der Wissenschaft", sagt er in den Fragmenten „Blütenstaub" (Nov. II, 124) „ist ihr philosophisches Ingrediens, wie das Leben am organischen Körper. Man dephilosophiere die Wissenschaften: was bleibt übrig? Erde, Luft und Wasser."

In dieser Auffassung begegnen sich Wagner und Schopenhauer zum ersten Male. Die Romantik mit ihrem Ideale knüpfte zwischen ihnen innerliche Bande, noch lange bevor eine äußere Begegnung beider Männer stattfand. Ihre Verherrlichung der künstlerischen Anschauung fließt aus der gleichen Quelle: der ihnen beiden a priori eigenen

romantischen, irrationalen Art, die Welt zu betrachten. Verläßt der Philosoph den ziel- und endlosen Weg der Wissenschaft, um sich der Kunst zu vermählen, so wendet sich der Künstler von der Wissenschaft ab, weil sie irrt und ewig irren muß, der Irrtum ihr Wesen ist. Doch ist es nur der gesunde Antirationalismus, der den Glauben an die alleinseligmachende Wissenschaft zerstören will, im übrigen aber anerkennt: die Wissenschaft, d. h. „Der Irrtum ist notwendig, nicht aber die Notwendigkeit selbst." Die Notwendigkeit ist die Wahrheit, welche überall als treibende — selbst im Irrtum treibende — Kraft hervortritt, wo der Irrtum sein Ziel erreicht, sich selbst vernichtet hat und zu Ende ist. Der Irrtum ist daher endlich, die Kunst ewig: Denn wo die Wissenschaft ihr Ende findet, im Erkennen des Notwendigen, des Wahren, da tritt die Kunst als tätige Wirksamkeit der Wahrheit ein, denn sie ist das Bild des Wahren, des Lebens" (N. 121). So spricht der Künstler, und der mit der Kunst verbündete Philosoph, der nur eine durch die Intuition geläuterte und so über die bloße empirische Wissenschaft erhobene Philosophie als die wahre und echte anerkennt, bestätigt des Künstlers Worte: „Die Erkenntnis der (platonischen) Ideen, als der höchsten dem Menschen erreichbaren und zugleich einer durchaus anschauenden ist uns ein Beleg dazu, daß nicht im abstrakten Wissen, sondern in der richtigen und tiefen anschaulichen Auffassung der Welt die Quelle wahrer Weisheit liegt. Daher auch können Weise in jeder Zeit leben und die der Vorzeit bleiben es für alle kommenden Geschlechter: Gelehrsamkeit hingegen ist relativ: die Gelehrten der Vorzeit sind meistens Kinder gegen uns und bedürfen der Nachsicht" (Schph. II, 93).

Fanden wir als erste grundlegende Übereinstimmung der beiden Großen die Hochschätzung der Kunst als einer die Zusammenhänge des Lebens offenbarenden Macht, so ergab sich weiter eine beiden gemeinsame Einschätzung der das Kunstwerk bedingenden künstlerischen Anschauung. Wagner erklärt eine abstrahierende Verstandestätigkeit, das wissenschaftliche Denken überall da für unfruchtbar, wo es gilt, ein Gesamtbild, eine Summe der Erscheinungen, d. h. ihren organischen Zusammenhang vor Augen zu führen, was er positiv in dem Satze ausspricht: „Die Erfüllung der Wissenschaft ist — ihre Erlösung in die Dichtkunst" (III, 44 f.). Vielmehr weist er auf eine höher und höher erregte Stimmung hin, „die endlich nur noch Gefühlsstimmung bleibt." Dieser den ganzen Menschen verzehrende Zustand, der ihn löst aus den Banden eines subjektiven, egoistischen Denkens, der seinen Geist erhebt über die Schranken, die ihm das Alltagsleben setzt, der ihn für die kleinen und kleinsten Beziehungen der Welt

zu seinem gesonderten Ich unempfänglich macht, sodaß das Auge in wunderbarer Reinheit auch die fernsten bisher verhüllten Zusammenhänge wahrnimmt, dies sind die göttlichen Augenblicke künstlerischen Schauens. „Er spricht dann mit der Natur und sie antwortet ihm. — Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens notwendig ist und worin er die Natur nach einem unendlichen Umfange versteht und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann" (IV. 87 f.) Dieses Sprechen mit der Natur und Antwort-Empfangen ist nicht ein Sprechen in Abstraktionen, in Begriffen, nicht eine Funktion des Verstandes, der die Beziehungen der Dinge zueinander darzustellen sich bemüht, analysiert, zersetzt; es ist vielmehr ein innerliches Erschauen, ein intuitives Erfassen des organischen Zusammenhanges aller Erscheinungen, es ist eine gestaltende, bildende, in Wahrheit dichtende, verdichtende Tätigkeit des Geistes. Ist dies aber ein künstlerisches, nicht ein wissenschaftliches Erkennen, sieht der Künstler nicht wie der wissenschaftliche Denker Einzelheiten und ihre Beziehungen zu einander, das was sie von einander unterscheidet, erblickt er vielmehr das diesen Einzelheiten G e m e i n s a m e, W e s e n t l i c h e, „das durch alle Relationen hindurch sich aussprechende r e i n o b j e k t i v e W e s e n", so sehen wir Wagner zu einer Wertung der künstlerischen Anschauung gelangen, zu der auch Schopenhauer, wenn auch von einer anderen Seite hingeleitet wurde. Immer wieder weist er auf die Verwandtschaft der künstlerischen Anschauung mit der philosophischen Ideenerkenntnis hin, ja identifiziert sie, da die Kunst für ihn nur die sinnliche Darstellung der erschauten Ideen bedeutet, mit der philosophischen Erkenntnis als einem intuitiven, alogischen, irrationalen, sich unmittelbar dem Gefühl offenbarenden Erschauen. „Von solcher Erkenntnis geht, wie die Kunst, so auch die Philosophie aus." (Schph. I, 359).*)

Fassen wir das Ergebnis in Kürze zusammen, so müssen wir es als die beiderseitige Einschätzung der Kunst als einer Darstellung vom Wesen des Lebens bezeichnen und weiter als die beiderseitige Einschätzung der künstlerischen Anschauung als einer besonderen Art des Welterkennens. Diese Tatsache gewinnt noch an Nachdruck, wenn wir bedenken, daß Schopenhauer unter den Künsten der Musik eine Stelle anweist, die völlig der Überzeugung Wagners von der Bedeutung und Allgewalt

*) Eine klare übersichtliche Darstellung der intuitiven Erkenntnisweisen gibt Joh. V o l k e l t in dem Buche „Die Quellen der menschlichen Gewißheit". Münch. 1906. S. 113—122.

der Musik entspricht. Mit der gleichen Bestimmtheit dürfen wir jetzt das Umgekehrte behaupten, nämlich daß Wagner selbst den Satz Schopenhauers hätte schreiben können: „auch die Musik beantwortet sie (die Frage: was ist das Leben?) und zwar tiefer als alle anderen (Künste), indem sie in einer ganz unmittelbar verständlichen Sprache, die jedoch in die der Vernunft nicht übersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens und Daseins ausspricht" (Schph. II, 476.) Dieses Ergebnis berechtigt uns, die Congruenz auch auf den Gegenstand des künstlerischen Schauens auszudehnen, auf das Erschaute, das Erkannte. In Wahrheit fällt auch hier, zwar nicht dem Begrifflichen der Definition, wohl aber dem Sinne nach die Erkenntnis des Künstlers mit der des Denkers zusammen. Was in der Theorie jenes als das Reinmenschliche, als das von allem Historisch-Formellen Losgelöste bezeichnet wird, heißt in der Sprache des Philosophen „das eigentlich Wesentliche der Welt, das keinem Wechsel unterworfene und daher für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte, mit einem Worte die Ideen."

Otto Ludwig kommt in seinen dramaturgischen Betrachtungen zu dem gleichen Ergebnis. Er faßt es in eine andere glückliche Formel, die mit dem Satze endet, die wahre Poesie „muß realistische Ideale schaffen", indem sie „sich ganz von der äußeren Gegenwart loslösen muß, sozusagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie darf blos das festhalten, was dem Menschen zu allen Zeiten eignet, seine wesentliche Natur, und muß dies in individuelle Gestalten kleiden*) d. h. schließlich nur: „jedes Stück muß einen einzelnen Fall typisch behandeln, der die ganze Gattung im wesentlichen in sich abspiegelt. . . . . die ganze Poesie derart wird dadurch zu einem Spiegel des Weltlaufes."**)

Wir haben somit schon geraume Zeit vor Wagners Bekanntwerden mit Schopenhauers Philosophie eine tiefbegründete Verwandtschaft des Künstlers mit dem Frankfurter Philosophen zu verzeichnen. Diese ist, wie wir gesehen haben, nicht zum wenigsten durch eine starke künstlerische Intuition Schopenhauers bedingt, die in allen seinen Schriften deutlich zu Tage tritt. Dennoch ist gerade dort, wo beide miteinander sympathisieren, ein grundsätzlicher Unterschied gegeben, der in dem Lebenswerk und den Persönlichkeiten beider Männer sich wiederspiegelt. Wir müssen etwas zurückgreifen, um auf den Kern dieser Tatsache zu gelangen.

*) O. Ludw. Werke, 4. Teil. Seite 285.

**) Vgl. hierzu ferner Schph. I. 79, 109. II. 83, 84, 89, 93, 96, 150 f., 479, 498, 507. III. 154. V. 86 u. a. Schph. N. 119 ff. V. 86 u. a.
Hebbel, Werke, Bd. X 13.
„Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar . . .
Vorwort zu „Maria Magdalena", X., p. 56.
„Aber Kunst . . . ist die realisierte Philosophie u. s. f.

Wagner bezeichnet den Zustand künstlerischer Tätigkeit als eine leidenschaftliche Reizbarkeit, als Affekt, „eine höher und höher erregte Stimmung, die endlich nur noch Gefühlsstimmung bleibt", im Gegensatz zu Schopenhauer, der jenen Zustand als „größte Ruhe der Kontemplation" charakterisiert. Dieser offensichtliche Gegensatz wird, wenn nicht aufgelöst, so doch gemildert, wenn wir eine spätere Schrift Wagners über das Dichten und Komponieren aus dem Jahre 1879 heranziehen.*) Hier schildert Wagner den Prozeß des künstlerischen Schaffens und um ihn dem Leser recht deutlich zum Bewußtsein zu bringen, unterscheidet er drei Stufen des Dichters: den Seher, den Dichter und den Künstler. Die dritte Stufe, der Künstler stellt die Synthese, die höhere Einheit der beiden vorhergehenden dar. Im wesentlichen stimmt diese Erklärung mit einer früher in „Oper und Drama" gegebenen überein: „Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung." (IV, 30.) Die Fähigkeit der Anschauung bezeichnet er als eine natürliche, die der Mitteilung aber, in deren Ausübung der Dichter sein Können zu beweisen hat, als die künstlerische. Der Dichter in der Anschauung oder wie er später sagt, der Seher: „sieht nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit, erhabene Wahrhaftige." Das vom Seher intuitiv Erfaßte, Angeschaute, die in seiner Anschauung unmittelbar erlebten Gestalten nimmt nun erst der Dichter auf, um sie darzustellen, „das innere Bild nach außen wieder mitzuteilen", andere „in den Zustand des hellsehenden Dichters zu versetzen". Diese Fähigkeit des Dichters, das Erschaute zu einem Ganzen zu verdichten, im Kunstwerke zu einem wirkungsvollen Bilde zu gestalten ist für Wagner erst die eigentliche künstlerische, die virtus artificum. Jener Seher nun, jener anschauende Dichter ist tatsächlich „das reine, willenlose, schmerzlose, zeitlose Subjekt der Erkenntnis." Auch Schopenhauer nennt diese Fähigkeit des Schauens eine Gabe des Genies, angeboren, wie Wagner natürlich. Jene zweite Fähigkeit der Mitteilung nennt er das Technische der Kunst, erworben, wie Wagner künstlerisch.

Bei der Auswirkung jener zweiten künstlerischen Kraft bemächtigt sich nun des künstlerischen Individuums jene reizbare bis zum äußersten gesteigerte Empfindsamkeit, jene exaltierte Stimmung als Ausfluß höchster schöpferischer Kraft, aus der das Kunstwerk geboren werden soll. Nicht schöner vermögen darum die Dichter diesen Akt des eigentlichen

---

*) vgl. mit dem Folgenden die verwandte Auffassung Otto Ludwigs in seinen Shakesp. Studien, bes. S. 107: „Dichter, Schauspieler und Zuschauer" und halte die Stellen aus Wagners Schriften dagegen: „Mitteilung an meine Freunde", IV, Einleitung p. 230 ff., bes. 243, ferner die im „Kunstwerk der Zukunft" und in „Oper und Drama" niedergelegten Anschauungen. III und IV, bes. III, 156.

künstlerischen Schaffens zu bezeichnen, als indem sie ihn vergleichen mit den Geburtswehen einer Mutter, die das Pfand ihrer Liebe dem Leben und dem Lichte anvertrauen will. Betrachtet also der Künstler die Welt mit Augen, die nicht durch persönliche Motive, egoistische, individuelle Interessen getrübt sind, erblickt er sie durch „das klare Weltenauge des reinen Subjekts der Erkenntnis", nimmt er das allen Erscheinungen Wesentliche, der Gattung Gemeinsame wahr, so wird er sich gewissermaßen nicht als Individuum, sondern als Gattung bewußt, fühlt sich mit ihr eins. Es tritt eine vollkommene Verschmelzung von erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt ein. Das erkennende Subjekt ist nur noch Träger des Bewußtseins der Gattung. Da hier das individuelle Bewußtsein erweitert und gesteigert ist zum Gattungsbewußtsein, so muß sich des betreffenden Individuums ein ähnliches Gefühl der Erhebung, der leidenschaftlichen Größe bemächtigen, wie es Schopenhauer in seiner „Metaphysik der Geschlechtsliebe" am leidenschaftlich Liebenden in seinen einzelnen Phasen darstellt. Wie jenem Liebenden erscheinen auch dem künstlerischen Genius seine individuellen Angelegenheiten unbedeutend im Vergleich zu denen seines Künstlerberufs. „Denn er verhält sich zu ihnen wie ein Unsterblicher zu Sterblichen, und seine Interessen zu den ihren wie unendliche zu endlichen." (Schph. II, 646). Mit der gleichen Leidenschaft, wie der Liebende dem „Genius der Gattung" dient, indem sein Sinnen und Trachten, wenn auch mehr triebmäßig, ihm selbst unbewußt, nicht auf sein eigenes, sondern auf das Wohl des zu zeugenden neuen Individuums gerichtet ist, (und „dies neue Individuum ist gewissermaßen eine neue [platonische] Idee") (Schph. II, 630), so drängt es den Künstler, die von ihm wahrgenommene Idee neu erzeugend aus sich herauszustellen. „Das Gefühl, in Angelegenheiten von so transscendenter Wichtigkeit zu handeln, ist es, was den Verliebten (in unserem Falle den Künstler) so hoch über alles Irdische, ja über sich selbst emporhebt." (Schph. II, 652.)

Das Subjekt verzehrt sich eben völlig im Bewußtsein des Objekts. „Was sind wir doch für Menschen", schreibt Wagner an Liszt. „Nur durch die vollste Verzehrung unseres ganzen Wesens werden wir glücklich: Glücklich sein — heißt bei uns soviel als: nichts mehr von sich wissen!" (W. L. I, 71. Brief 37). Das Lustgefühl, das Schopenhauer und Wagner als Ingrediens des Kunstschaffens schildern, wird von Schiller gleichermaßen dem Kunstgenießen zugesprochen und zwar in einer der Schopenhauerschen verwandten Art: „Das Schöne allein genießen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d. h. als Repräsentanten der Gattung." „ . . . . . . Die Schönheit beglückt alle Welt, und jedes Wesen vergißt seiner Schranken, so lange es ihren

Zauber erfährt." (Sch. VIII, 280. — — — — —). Der Genius, der in solch' einem Falle im Menschen tätig zu sein scheint, wird in seiner Bedingtheit von Wagner nicht in gleicher Weise wie von Schopenhauer dargestellt. Der Philosoph nennt das Genie „ein Geschenk der Natur, das unter den 250 Millionen, welche sich alle dreißig Jahre erneuernd in Europa leben, höchst selten einem Menschen verliehen wird." (Schph.). Es ist ihm eine Kraft, die aus sich selbst zu wirken scheint und die das betreffende Individuum, in dem sie zur Wirkung gelangt, aus dem Zusammenhange mit dem Gros, „der Fabrikware der Natur, die sie täglich zu Tausenden produziert", heraushebt. Er läßt das Genie gewissermaßen absolut, außer allem historischen Werden und Geschehen auftreten. Er gibt ihm einen schroff aristokratischen Charakter. Wagner dagegen sieht im Genie den Gipfelpunkt einer Gemeinschaft von Menschen, in dem alle die in den einzelnen Gliedern wirkenden Kräfte kulminieren. Das Genie ist der Brennpunkt, in dem die individuellen Energien gesammelt und zu vollbewußter Wirkung gebracht werden. Das, was den künstlerischen Genius vom Durchschnittsmenschen unterscheidet, wodurch er das Prädikat „genial" verdient, bezeichnet Wagner als die Kraft des Empfängnisvermögens, d. h. als die Fähigkeit, „sich rückhaltlos den Eindrücken hinzugeben, die sein Empfindungswesen sympathetisch berühren." (IV, 246 f.) Dieses Empfängnisvermögen bis zu einem Übermaß gesteigert erzeugt weiter die künstlerische Kraft des Mitteilungsdranges, die entsprechend jenem Übermaß in Produktivität übergeht. Daß die Kraft dieses Empfängnisvermögens identisch ist mit der Möglichkeit des Aufgehens vom Subjekt im Objekt, liegt offen zu Tage*). Beide Terminologien bezeichnen den gleichen Assimilationsprozeß. Setzt Wagner lediglich das Empfängnisvermögen als das dem Genie Angeborene, Ureigene, von der Natur Verliehene, so betrachtet er das in jenem Assimilationsprozeß hervorgebrachte Neue nicht als ausschließliches Eigentum des Genies. Die Objektivationen seiner künstlerischen Kräfte, die neuen Werte „sind durchaus keine willkürlichen und dem Einzelnen allein eigentümlichen, sondern nur Fortsetzungen einer längst eingeschlagenen Hauptrichtung, in der sich vor- und gleichzeitig neben dem Einzelnen eine gemeinsame in unendlich mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederte Kraft ergoß. . . . . . . gerade auch hier sehen wir daher eine gemeinsame Kraft, die in ihrer einzig ermöglichenden Wirksamkeit die individuelle Kraft,

*) Man vgl. hierzu auch: Lessing, Hamb. Dramaturgie, Stück 34, Werke hersg. v. Fr. Bornmüller. Bibl. Inst. Lips. Bd. IV, S. 149 f. Schiller, Uber Anmut und Würde. Werke hersg. v. Ludw. Bellermann. Bibl. Inst. Lips. Bd. VIII, S. 82 f. Anm. 2. Wo ebenfalls natürliche Anlage und bewußte Ausbildung dieser unterschieden wird.

die wir blödsinnig bisher mit der Bezeichnung Genie ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schließt." (IV, 249). Diese gemeinsame Kraft aber repräsentiert das Volk, nicht als etwas Unterschiedenes, Besonderes, durch willkürlich — politisches Klassenbewußtsein Getrenntes, etwa gar im Sinne von Plebs, „Fabrikware der Natur"*), sondern als Gesamtheit, kulturelle Einheit. Die im Volke schlummernden, im Stillen wirkenden, „in unendlich mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederten Kräfte" vereinigt das mit der besonderen Gabe der Aneignung des Verwandten ausgestattete Genie in sich wie in einem Kraftzentrum, bringt sie durch seine geniale Persönlichkeit zur Wirkung uud damit auch zum Bewußtsein des Volkes. Im Genie also gelangt das Volk zum Bewußtsein seiner selbst. . . . . . „Was daher das Volk, die Natur durch sich selbst produziert, kann erst dem Dichter Stoff werden, durch ihn aber gelangt das Unbewußte in dem Volksprodukte zum Bewußtsein, und er ist es, der dem Volke dies Bewußtsein mitteilt. In der Kunst also gelangt das unbewußte Leben des Volkes sich zum Bewußtsein, und zwar deutlicher und bestimmter als in der Wissenschaft" (N. 120).

Bei dieser Stellung, die Wagner dem Genie anweist, kann naturgemäß der Künstler sich nicht dem Leben verschließen, aus dem er die Bedingungen zu seinem Kunstwerke entnimmt, darf nicht, das Volk von seinem Angesicht bannend, in dem Horazischen: Odi profanum vulgus et arceo Genüge finden, da er doch gerade die im Volke ruhenden Keime zur Blüte bringen soll. Im Gegenteil, er hat die Möglichkeit und die Pflicht, auf das Leben durch seine Kunst gestaltend einzuwirken, das Volk durch seinen Genius zu fördern, wie die Sonne der Erde Feuchtigkeit entzieht und sie zur Wolke sammelt, um sie der Erde im fruchtbringenden Regen wiederzugeben. Heinrich von Stein, der jüngere Gesinnungsgenosse Wagners, spricht dessen künstlerische Lebenserfahrungen in seinen Vorlesungen über die Ästhetik aus: „Die höchste Kunst kommt zu stande, wenn sich schon an der Entstehung des Kunstwerkes eine seelisch belebte Gemeinsamkeit beteiligt"**). Im Gegensatz zu Schopenhauer vertritt er den kommunistischen Charakter des (künstlerischen) Genies (das Wort kommunistisch in Wagners Sinne gebraucht), dessen Schaffen sich nicht in stolzer Abgeschiedenheit und Verachtung der Masse vollzieht, sondern von der Liebe, dem tiefempfundenen Drange nach Mitteilung getragen ist. Die Mitteilung aber ist für ihn „der Lebensatem menschlicher Gemeinsamkeit. . . . . . Ohne Gemeinsamkeit, ohne eine durch Liebe und Ehrfurcht belebte Gemeinsamkeit würde die mensch-

*) Vgl. Schph. I, 254. IV, 227.

**) Vorl. ü. Ästh. 57 f.)

liche Persönlichkeit nur ein sehr flüchtiges Bestandstück des Weltganzen sein; wogegen die Betrachtung deutlich ersehener Persönlichkeiten in ihrer Wechselbeziehung und ihrem Wechselverhältnisse einer Ahnung des Weltensinnes zugeleitet"*).

Scheinbar bewegen sich diese Erörterungen über die Auffassung des Genies jenseits der Grenzen unserer Aufgabe. Tatsächlich aber müssen wir in der verschiedenen Stellung, die beide dem Genie der Gesamtheit gegenüber zuweisen, auch eine bedeutsame Divergenz ihrer Weltanschauungen erkennen. Diese können wohl inhaltlich nahe verwandt sein, müssen aber in den ihnen entnommenen Motiven auseinandergehen. Denn wie sich im Verlaufe der Darstellung noch im Einzelnen zeigen wird, bedeutet Schopenhauers Konsequenz aus seiner Weltanschauung ein Quintiv, die Wagners ein Motiv. Aus dieser Tatsache leuchtet uns jener tief in Wagners Natur wurzelnde Optimismus entgegen, mit dem er an das Leben, an die Menschheit herantrat. In dieser Lebens- und Schaffensfreudigkeit, die der eben dargestellten Auffassung vom Genie zu Grunde liegt, müssen wir einen vom Charakter Schopenhauers abweichenden Zug erkennen, der schon über den Pessimismus des Philosophen hinausgeht und in dem äußeren Leben beider Männer sichtbar geworden ist. Dort der menschenverachtende Philosoph, der mißtrauische Einsiedler, der sich in seinem Frankfurter Gelehrtenzimmer grollend der Welt verschließt! Hier der rastlos strebende, mitten im Strom des Lebens stehende Künstler, der mit heroischem Mute gegen eine ganze Welt ankämpft, in trotzigem Glauben an seine Sendung, im Vertrauen auf den Geist des Volkes, das er aus der Tiefe zu sich emporziehen, aus dem Dunkel zum Genuß des Lichtes erheben will! Bei alledem aber war das beiden Männern Gemeinsame so überwiegend, daß uns Wagners Geschick umso eigenartiger erscheinen muß, als es ihn diesen Philosophen nicht sofort finden ließ; daß erst seine Weltanschauung einen „Wandel" erfahren und dieser „Wandel" selbst (dem Künstler unbewußt) Gestaltung im Nibelungenring finden mußte. Es mutet wie ein Akt der Vorsehung an, daß ihm erst dann, als das Eigentümliche seiner Lebens- und Weltanschauung sich deutlich herausgebildet hatte, die Philosophie Schopenhauers „wie ein Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit" (vergl. W. L. II 45, Brief 168) kam, um das ihm selbst noch Unbewußte in's Sonnenlicht vollster Klarheit zu tauchen. Zu Schopenhauer mußte er sich durch eine stärkere innere Wahlverwandtschaft hingezogen fühlen als zu Feuerbach, von dessen Beziehungen zu Wagner vorerst zu handeln sein wird.

*) Ästh. d. Klass. in Kult. d. Seele. S. 207.

IV.

„Ich verneine das phantastische Scheinwesen der Religion und Theologie, um das wirkliche Wesen des Menschen zu bejahen".
Feuerbach,
Vorlesung über Religion.

Hatte Wagner bei seinem Streben nach dem vollendeten Kunstwerke das Reinmenschliche als den wahren Inhalt desselben gefunden, so bedeutet für ihn Kunstschaffen nunmehr das Reinmenschliche zu deutlichem Ausdruck, zu sinnlich eindrucksvoller Wahrnehmung zu bringen. Was schon Goethe ausgesprochen, wurde ihm der Inbegriff seines Schaffens: „Wir wissen von keiner Welt als im Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst als die ein Abdruck dieses Bezuges ist." Jetzt sollte es sich erfüllen, was Schleiermacher ahnend und sehnend zugleich prophezeite, als er seine Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern hielt: „Das größte Kunstwerk ist das, dessen Stoff die Menschheit selbst ist, welches die Gottheit unmittelbar bildet, und für dieses muß vielen der Sinn bald aufgehen".*)

Für seine Ideen, die ein Ergebnis seines bisherigen Schaffens und Denkens, Lebens und Kämpfens waren, suchte Wagner einen Rückhalt, eine Kräftigung, eine Bestätigung in der zeitgenössischen Philosophie. In den Gedanken Ludwig Feuerbachs, dessen Name zu dieser Zeit in aller Munde war, glaubte er das gesuchte verwandte Element zu finden, glaubte er den adäquaten begrifflichen Ausdruck für seine Anschauungen und Erfahrungen erkennen zu können. Wagner, dessen ganzes Wesen nach einer von der Feuerbachschen gänzlich verschiedenen Richtung drängte, mußte sich schließlich dieser von Feuerbach abweichenden Tendenz seiner Entwicklung bewußt werden. Dieser innere Zwiespalt wurde gerade in dem Werke offenbar, das ihm den unmittelbarsten Ausdruck der Verwandtschaft seiner künstlerischen Überzeugung mit der philosophischen Feuerbachs zu dokumentieren schien. Hier zeigte sich deutlich die Differenz zwischen der unwillkürlichen (naturnotwendigen) ihm unbewußten Tendenz seiner geistigen Entwicklung und der willkürlichen, bewußten (darum aber irrenden) reflektierenden Deutung

*) (Bibl. theol. Klassiker, Bd. IV. p. 225.)

seines eignen Werkes. Dennoch hat vorübergehend eine, wenn auch mehr formale als inhaltliche Beeinflussung stattgefunden. Aber gerade weil sie sich mehr auf die begriffliche Form erstreckte, indem Wagner von Feuerbach gewisse, philosophische Schemata entlieh, um seine eigenen, auf ganz anderem Wege und Gebiete gemachten Erfahrungen mit ihnen auszudrücken, konnte der Einfluß nur ein wenig nachhaltiger sein. Wollten wir uns das Verhältnis beider Männer zu einander bildlich-mathematisch vorstellen, so hätten wir nicht zwei Parallelen zu zeichnen, sondern zwei sich schneidende Gerade, deren Schnittpunkt die Feuerbachsche Zeit in Wagners Entwickelungsgang bedeutete. Die Wege, die beide Männer auf kurze Zeit zusammenführte, kamen aus grundverschiedenen geistigen Bereichen und verliefen nach ihrer Kreuzung nach verschiedenen Zielpunkten der Entwickelung weiter.

Die Darstellung führt uns nun zu dem Entwurf „Jesus von Nazareth" zurück, in dem zum ersten Male jenes Reinmenschliche in bewußt-künstlerischer Tätigkeit zur reinsten Offenbarung seiner selbst gelangen sollte. Daß Wagner die gleiche religiöse Grundkraft, die Jesus von Nazareth als Sehnsucht nach einem Höheren, Reineren innewohnte, auch in edlen Menschen der Gegenwart tätig sah, wie sie sich im Leiden als Widerstand gegen eine erbärmliche Außenwelt kundgab, ist schon früher betont worden*). Nun liegt es in der künstlerischen Überzeugung Wagners begründet und ist von ihm wiederholt ausgesprochen worden, daß dieses Leiden nur von einem menschlichen Herzen, nicht von einem übersinnlichen, spirituellen Gotte empfunden werden konnte. Nur ein reinmenschliches, sinnlich wirkliches Wesen, der menschliche Jesus von Nazareth, der eben dieses menschliche Wesen in schlackenloser Reinheit in seiner Persönlichkeit verkörperte, war dieses Leidens fähig. Den Gott, den er den Menschen, seinen Mitmenschen predigte, läßt er nicht als einen offenbarten, transcendenten, von außen wirkenden, sondern als dem eigenen menschlichen Wesen inbegriffen, immanent erkennen. „Nun bringe ich den Menschen wieder zu sich selbst, dadurch daß er Gott in sich selbst erkennt und nicht außer sich." (N. 78). Diese Überzeugung teilt Wagner mit Feuerbach, der seiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahetrat, daß er der Philosophie (in welcher er [Feuerbach] einzig die verkappte Theologie gefunden zu haben glaubte) den Abschied gab".

Diese Worte, die Wagner später in dem Geleitwort für die gesammelten Schriften und Dichtungen schrieb, werfen auch auf die großen Kunstwerke vom Fliegenden Holländer bis zum Lohengrin ein Licht zurück und rechtfertigen das früher über die Stellung dieser Werke zum

*) Vgl. S. 23 ff.

Christentum Gesagte. Doch dieses Hinweises hätte es für den unbefangenen Betrachter dieser Werke kaum bedurft. Sie reden selbst eindringlich genug und bezeugen, daß sie gerade dadurch so tiefen und nachhaltigen Eindruck machten und machen, daß in ihnen das Reinmenschliche frei von allem Zufälligen, Zeitlichen, Vergänglichen, Dogmatischen zur Darstellung gelangt. Für die Kritik, die Wagner in seinen Züricher Schriften am Christentum, an der Kirche, am Dogma übt, hat ihm Feuerbach mancherlei Material geliefert, ihn in der Verurteilung des modernen Scheinchristentums bestärkt. Bedeutungsvoll ist auch hier, daß die Annäherung an Feuerbach, dessen Gedanken aus dem Widerspruch gegen die Afterphilosophen, gegen die „Philosophen mit christlichen Eingeweiden", gegen die spekulative Religionsphilosophie Hegels entsprangen, daß diese Annäherung an Feuerbach durch die Intuitionen des Künstlers vermittelt, durch das Medium der Kunst ermöglicht wurde. So lautet jener oben citierte Passus in der Einleitung zum 3. und 4. Bande weiter, daß Feuerbach „dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwandte, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte."*) Die trockene unfruchtbare Atmosphäre der spekulativen Philosophie und Theologie, aus der Feuerbach hervorging, von der er sich und andere zu befreien suchte, sie wehte dennoch durch seine Schriften hindurch. Gerade der Entwurf zum „Jesus von Nazareth" trägt die Spuren solcher spekulativen Einflüsse. In ihm finden sich Sätze, die Wagner weder früher noch später geschrieben haben würde, noch auch geschrieben hat. Bei ihm, dem Künstler, der im Leben kämpfte, seiner Kunst den Boden zu gewinnen, in der sie Wurzel schlagen konnte, wandte sich alles zum Praktischen, zum Sozial-Ethischen, fand spekulativer Doktrinarismus keinen Raum. Schließlich ist ja der grundlegende Unterschied zwischen beiden Männern darin zu suchen, daß Feuerbach zu seinen Ergebnissen auf spekulativem und psychologischem, Wagner dagegen zu den seinen auf empirischem, künstlerisch-praktischem Wege gelangte.

Anknüpfend an jenen Fundamentalsatz: „Nun bringe ich den Menschen wieder zu sich selbst, dadurch daß er Gott in sich selbst erkennt und nicht außer sich", treten wir in die Analyse des Entwurfes zum „Jesus von Nazareth" ein, in dem es dann weiter heißt: „Gott aber ist das Gesetz der Liebe . . . . . die ewige Verwirklichung der

*) vgl. auch Brief an Karl Ritter, v. 21. XI. 1849.
„Feuerbach geht endlich aber doch im Menschen auf, und darin ist er so wichtig, namentlich der absoluten Philosophie gegenüber, bei der der Mensch im Philosophen aufgeht."

Liebe selbst" (N. 72). „Das Himmelreich ist nicht außen, sondern in uns: Darum, selig die mein Gebot befolgen, denn sie haben das Himmelreich" (N. 79). Dieses Gebot aber ist nicht ein willkürliches Gesetz, nicht das Produkt eines politischen Kopfes, vom menschlichen Verstande als prophylaktische Maßregel gegen den menschlichen Egoismus, der selbst wiederum nur aus dem Verstande entspringt, geschaffen, sondern es ist das Gebot Gottes: „Ihr sollt euch lieben — all' ander Gesetz ist eitel und verdammlich" (N. 70). Das vom menschlichen Verstande diktierte Gesetz, das der eigenen Natur des Menschen widersprach, war ein großer Irrtum der Menschheit: „Nämlich das bisher falsch verstandene Prinzip der Gesellschaft, die zunächst dadurch gesichert werden zu müssen schien, daß das Gesetz den Besitz, nicht aber das Wesen der menschlichen Natur in seiner Freiheit beschützte" (N. 66). Die Willkür des Egoismus trat der Notwendigkeit des Naturgesetzes, der Liebe, entgegen. So wird notwendiger Weise auch die Liebe zwischen Mann und Weib frei vom Gesetz. „Die Ehe heiligt nicht die Liebe, sondern die Liebe heiligt die Ehe." Über dem Menschengesetz der Ehe steht das Naturgesetz der Liebe (man vgl. die Ausführungen in Kap. V). Jenes Gesetz aber ist „Beschränkung der Freiheit". Es zwingt den Menschen auch dort, wo es mit der Naturnotwendigkeit des menschlichen Handelns in Widerspruch gerät, zu handeln wider seine Natur. Und das ist Sünde, Sünde in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, Trennung von Gott, d. h. seiner eigentlichen inneren Bestimmung, Entfremdung seiner selbst gegen sein reinmenschliches Wesen. Er ist unfrei, hat die Selbstbestimmung verloren, gab seine Menschlichkeit preis. So ist auch Wotan, der Gott, Knecht seiner Verträge, der Gesetze, die er selbst mit seinem egoistischen Verstande schuf, um Macht und Herrschaft zu sichern. Andere bindend durch das Gesetz, band er sich selbst:

„Der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht."

Egoismus, Neid, Haß sind die Mißgeburten seines Hirns. Auch der Eid ist zu verwerfen. „In dem Eide lag das bindende Gesetz einer Welt, welche noch nicht die Liebe kannte." (N. 64). Hier tritt das Gemeinsame mit Feuerbach am klarsten hervor, der dem Gesetz, das sich der Herrschaft über den Menschen nur durch den Verstand bemächtigt, den Menschen selbst als Fühlenden und Wollenden entgegensetzt. „Das Gesetz, heißt es im Wesen des Christentums, bejaht mich nur als abstraktes, das Herz als wirkliches Wesen. Das Herz gibt mir das Bewußtsein, daß ich Mensch, das Gesetz nur das Bewußtsein, daß ich Sünder, daß ich nichtig bin. Das Gesetz unterwirft sich den Menschen, die Liebe macht ihn frei." Ein solcher Zwiespalt des Menschen mit sich selbst kann nur aus einem Verkennen seiner Natur,

dem Mißverständnis seiner eigenen Bewegungstriebe hervorgehen. In diesem Sichselbstverkennen „kam er sich als außerhalb Gott, d. i. als bös vor: sich selbst stellten sie das Gesetz, als von Gott, gegenüber, „um sich zum Guten zu zwingen" (N. 77). Dieser Zwiespalt aber ist der Grund des menschlichen Leidens, dieses Auseinanderklaffen seines Wesens die Wunde, an der die Menschheit krankt, dies, „das Leiden Gottes selbst, der sich in dem Menschen noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist". (N. 77). Diese Selbsterkenntnis des Menschen, oder anders ausgedrückt: Das Sichseinerselbstbewußtwerden Gottes im Menschen finden wir wieder im „Wesen des Christentums": „Das Bewußtsein Gottes ist das Selbstbewußtsein des Menschen, die Erkenntnis Gottes die Selbsterkenntnis des Menschen" (Wesen d. Christ. Kap. II). Der Mensch nun, in dem Gott sich seiner selbst bewußt geworden, der Mensch, der zur Selbsterkenntnis, zum Wissen seines innersten Wesens, seiner Natur gelangte, ist Jesus von Nazareth. Er ist die fleischgewordene Liebe, das verkörperte Naturgesetz der Liebe.

In Wagners Entwurf sehen wir Jesus mitten hineingestellt in das gärende Element jüdisch-nationaler Umtriebe zur Befreiung von der Römerherrschaft, zur Wiederherstellung des salomonisch-jüdischen Reiches. Mehr noch als die Vertreter und Hüter des Gesetzes, die Schriftgelehrten und Pharisäer, treten als geistige Antipoden Jesu die Führer der jüdisch-politischen Partei hervor: Barrabas, der hier — bedeutungsvoll für die Darstellung Wagners — nicht als irgend welcher unbedeutender Übeltäter, sondern als politischer Führer auftritt, und in seinem Gefolge sein heimlicher Komplize Judas, der Jünger des Herrn, der hier zum Verräter an Jesu Sache wurde, noch ehe er aus politischen Gründen sich zu seiner Jüngerschar zählte. Auf äußere politische Befreiung des auserwählten Volkes ist das Streben des Barrabas und der Seinen gerichtet, politische Freiheit, und zu ihrer Verwirklichung Umsturz, Revolution sein Programm. Jesu Streben ist auf eine sittliche Wiedergeburt, auf die Befreiung des inneren sittlichen Menschen, auf religiöse Reinigung gerichtet. Seinem innersten Wesen nach kann sein Streben nicht ein Judenerlöseramt sein, nein, alles was Menschenantlitz trägt, soll des Segens seines Wirkens teilhaftig werden, sein Streben ist universaler, kosmopolitischer Art.

Religion als positive Kraft, als konstruktive Lebensmacht, als Erbauendes auch im eigentlichen Sinne des Wortes, tritt in Widerstreit mit dem Gesetz, dessen Buchstabe tötet, das seinem Wesen nach nur negativ sein kann, hemmend wirken muß auf die Instinkte, „verneinende Pflichten" auferlegt. Das Gesetz als destruktive Macht des Lebens, als Hemmung, als Präservativ, ja als Quietiv steht gegenüber der

Religion als Affirmativ, als Motiv, als Antrieb zum Handeln. Schon Schiller weist in seiner Abhandlung „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" (Sch. XIII, 86 ff.) auf den Antagonismus zwischen Gesetz und Religion hin, um weiter auf die innigen Zusammenhänge zwischen Religion und Kunst zu schließen. „Gesetze, heißt es dort, drehen sich nur um verneinende Pflichten, Religion dehnt ihre Forderung auf wirkliches Handeln aus. Gesetze hemmen nur Wirkungen, die den Zusammenhang der Gesellschaft auflösen, Religion befiehlt solche, die ihn inniger machen. Jene herrschen nur über offenbare Äußerungen des Willens, und Taten sind ihnen untertan, diese setzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort und verfolgt den Gedanken bis an die innerste Quelle." (Sch. XIII, 86).

Sind die Mittel der politischen Geister kleine, beschränkte, sind die Zwecke, deren Mittel sie sind, ebenfalls kleine und beschränkte, gipfeln sie auch nur wieder im Egoismus (zuweilen in seiner Karikatur, dem Chauvinismus) so faßt Jesus sein Amt als Menschheitserlöser groß und weit, unverstanden, mißverstanden, angezweifelt und angefeindet von jenen politischen Köpfen. In einer Frage des Judas an den Herrn und in dessen Antwort findet der geschilderte Gegensatz deutlichen Ausdruck: „Meister", fragt Judas, „sprichst du vom Himmelreich oder soll dies auf der sündigen Erde möglich sein?" Darauf Jesus: „Hältst du die Gesetze für möglicher die ihr täglich brecht, als das eine Gesetz, in dem ihr immerdar unsträflich wandelt?" . . . . . „O ihr Sünder und Verstockten, die ihr die Wahrheit für unmöglich halten wollt, während ihr die Lüge für die Notwendigkeit erkennen möchtet. Öffnet euer Herz und sehet, was jedes Kind sieht" (N. 74). Judas, der Politiker, muß Zweifler sein, er hat zu rechnen mit den schlechten Instinkten, mit den Leidenschaften der Menschen. In einem allgemeinen Aufruhr will er sie zur revolutionären Kundgebung einen. Jesus, der Gläubige, der Optimist, baut auf das Gute im Menschen, auf die ihm innewohnende sittliche Kraft. Wo sie verkümmert ist unter dem Dornengestrüpp der dem Sittlichen feindlichen Mächte, da hofft er auf ihre Wiedererweckung, auf ihre Regeneration*).

Suchen wir nun die bei der Betrachtung des Entwurfes zu einem Drama „Jesus von Nazareth" gefundenen Ergebnisse zusammenzufassen, auf eine Formel zu bringen, um durch diesen Rückblick zugleich einen Ausblick auf die Weiterentwickelung der Wagnerschen Ideen zu

---

*) Eine Darstellung des Regenerationsgedankens soll im 2. Teil versucht werden, nicht ohne die großen geistigen Zusammenhänge, die zurückweisen bis auf die Anfänge des Klassizismus und seine Vorbereitungszeit, herzustellen.

gewinnen, so dürften wir sie uns in schematischer Gegenüberstellung folgender Begriffe übersichtlich vergegenwärtigen:

Jesus	Judas (Barrabas)
Religion	Politik
religiös-sittliche Erneuerung	politisch-soziale Umgestaltung
Regeneration	Revolution
universalistisch	partikularistisch
kommunistisch	egoistisch
naturnotwendig	willkürlich
unbewußt	bewußt
reinmenschlich	konventionell

Diese Formel in Worte gefaßt müßte lauten:

Von Bedeutung für die Entwickelung der Menschheit ist lediglich die sittlich-religiöse Förderung des Menschen, seine Innenkultur, die Kultur der Seele. Auf sittliche Hebung der Menschheit ist hinzustreben. In ihr allein ist auch die Möglichkeit zur politisch-sozialen Entwicklung, zur politischen Freiheit gegeben. Nicht allein ihre Existenzbedingung, sie selbst ist in ihr gewährleistet. Nicht eine willkürlich gemachte Revolution kann daher Rettung bringen, sondern eine allein von innen heraus sich vollziehende sittliche Wiedergeburt. Nicht die Revolution führt zum Ziele, sondern die Regeneration. Der Altersgenosse Wagners, Otto Ludwig, den ähnliche Fragen beschäftigten, kommt bei seinen Betrachtungen über Staat und Politik zu dem gleichen Resultat, daß sich eine Neuordnung der Dinge, eine Umbildung der Gesellschaft, eine Veränderung der Staatsform nicht willkürlich nach Vernunftgesetzen, absichtlich vollziehen lasse. „Ein Staat kann überhaupt nicht gemacht werden. Heutzutage aber soll nicht einmal der Poet mehr dichten, sondern er soll machen, und das ist der Grund, warum aus unserer Zeit nichts auf die Nachwelt kommen wird. Man achtet die stille in sich wirkende Macht der Natur im Gemüte nicht mehr; man schämt sich des Gemütes. Und doch geschieht alles Schaffen bewußtlos. Der Geist ist mächtig zum Reproduzieren, zur Kritik — aber im Kunstwerk, im Schöpfungsprozeß selbst kann er doch nur bewußtlos wirken. Sie können keinen Menschen machen, kein Gras und wollen doch einen Staatsorganismus machen. Das sind die wiedergeborenen Alchimisten, die auch das, was die Natur in der heiligen Nacht des Mutterschoßes brütete, nach Rezepten machen wollten."*)

*) Gedanken Otto Ludwigs, aus seinem Nachlaß ausgewählt und hrsg. v. C. Ludwig, Leipz. 1903 S. 158. Vgl. auch III, 32 f. „Nichts wird gemacht in der Geschichte, sondern alles macht sich von selbst nach seiner inneren Notwendigkeit".

Der politischen Betätigung haftet immer etwas kleinlich-Beschränktes, etwas zeitlich-Vergängliches an, und das liegt in ihrem Wesen, da sie ja aus egoistischen Motiven entspringt. Was in ihr zum Ausdruck gelangt, ist immer nur das Bedürfnis Einzelner oder einer Gruppe, einer Klasse von Menschen, einer Partei. Es steht ebensovielen entgegengesetzten Bedürfnissen, Interessen, Forderungen anderer gegenüber. Nicht die Gesamtheit, nur ein größerer oder kleinerer Teil derselben tut sich im politischen Handeln kund, nicht ein allgemeines, kommunistisches reinmeinschliches Bedürfnis, nur ein partikulares, beschränktes egoistisches sucht seine Befriedigung. „Die Not des Egoisten ist ein isoliertes, der gemeinsamen Notdurft entgegenstehendes Bedürfnis — und deshalb unproduktiv, weil willkürlich" (N. 119).

Der politisch-egoistische Charakter des Judas ist dann in großartigerer Form ein wesentliches Element in Wotans Charakter geworden, des Gottes, der in allem was er tut, immer nur sich selbst, sein Ich, seinen Egoismus wiederfindet. In seinen dem Egoismus entsprungenen Taten ersieht er nie das andere, nach dem es ihn bei allem seinen Egoismus verlangt, nach Liebe, nach Aufgeben seines Ichs.

„Zum Ekel find' ich ewig nur mich
in Allem was ich erwirke!
Das And're, das ich ersehne,
das And're ersehe ich nie!"

Hierin liegt sein Verhängnis, seine Tragik, in dem Widerstreit zwischen Macht und Liebe, zwischen Egoismus und Altruismus.

„Als junger Liebe
Lust mir verblich,
Verlangte nach Macht mein Mut".

„Von der Liebe doch
mocht' ich nicht lassen;
in der Macht gehrt ich nach Minne."

Der egoistisch beschränkte Verstand, das spekulierende Interesse, die Willkür ist der Motor, nicht die innere Notwendigkeit, die Natur, das Unbewußtsein. „Die unbewußte Tätigkeit ist aber die Tätigkeit der Natur, der inneren Notwendigkeit .... Ihr irrt nun also, wenn ihr die revolutionäre Kraft im Bewußtsein sucht, und demnach durch die Intelligenz wirken wollt: eure Intelligenz ist falsch und willkürlich — solange sie nicht die Wahrnehmung des bereits zur sinnlichen Erscheinung Gereiften ist." (N. 115. Man vgl. auch: III, 48 ff. III, 52. IV, 310. N. 116, 117, 118, 119, 123, 124).

Dieses göttliche Unbewußtsein, dieses Schaffen aus innerer Not und Naturnotwendigkeit heraus ist die wahre revolutionäre, wahrhaft produktive Kraft, die allein unvergängliche Werte schafft. Diese meint

Michelangelo, wenn er zum Freunde spricht: „Weißt du denn nicht, daß man mit der Wut, dem Zorne, der Hitze, dem Ungestüm den Himmel erstürmt?"*) Auch an Siegfried dürfen wir denken und an Mime, den Zwerg. In ihnen wird Blut und Leben, was uns hier nur bloßer Begriff vorliegt.

„Der weiseste Schmied
weiß sich nicht Rat."

Und all sein Witz und Verstand vermag ihm das Schwert nicht zu schweißen. Über den Lehrer und Ränkeschmied frohlockt der Knabe. Im lachenden Spiel fügt sich dem Helden der Stahl. Das Sichauswirken dieser Kraft ist aber die Tat des Genies, ihr Produkt das Werk des genialen Geistes, der aus innerer Not, nicht nach von außen wirkenden Motiven, nach persönlichen Interessen handelt, schafft. „Ein Werk des Genies ist kein Ding zum Nutzen. Unnütz zu sein, gehört zum Charakter der Werke des Genies: es ist ihr Adelsbrief. .... Sie sind ihrer selbst wegen da und sind in diesem Sinne, als die Blüte oder der reine Ertrag des Daseins anzusehen." (Schph. II, 456 f.) Diese Blüte, dieser reine Ertrag des Daseins würde in der Begriffssprache des Künstlers das Reinmenschliche bedeuten. Von diesem Reinmenschlichen gingen wir bei unserer Betrachtung des Entwurfes zu dem Drama „Jesus von Nazareth" aus, das in ihm zum ersten Male vom Künstler vollbewußt zur Erscheinung gebracht werden sollte. Es war der Kernpunkt seiner künstlerischen Entdeckung und Überzeugung. Am Ende unserer Betrachtung angelangt, erkennen wir dieses als unseren Ausgangspunkt wieder, erfahren, daß wir einen Kreis beschrieben haben, dessen Mittelpunkt tatsächlich jenes Reinmenschliche ist. Um in dem gewählten Bilde zu verharren, dürfen wir sagen, daß die Züricher Schriften nur konzentrische, diesen ersten umfassende Kreise bilden. Wir haben somit einen Teil der in jenen ersten abgehandelten Probleme schon antezipiert und nun den mitgeteilten Ideenkomplex zu ergänzen, zu erweitern. Auf einen bedeutsamen Unterschied in der Art und Weise der Darstellung, der den Vorzug anschaulicher Wiedergabe von Ideen gegenüber der abstrakt-begrifflichen beleuchtet, sei noch hingewiesen. Was im Drama „Jesus von Nazareth" künstlerisch gestaltet werden sollte, ist in den Züricher Schriften Gegenstand theoretischer Betrachtung, philosophisch abstrakter Auseinandersetzung. Trotz der mehr nur skizzenhaften Zeichnung des Entwurfes, die allerdings durch eingehende Erläuterungen ergänzt wird, scheint mir in ihm vieles klarer, eindringlicher, bestimmter hervorzutreten, was der Künstler in der theoretischen Darstellung seiner Ideen und Probleme oft nur mühsam und umständlich

*) Gobineau, die Renaissance; (Recl. 172.)

zum Ausdruck bringt. Einmal der Zwang, sich eines ungewohnten, unkünstlerischen, abstrakten Ausdruckes zu bedienen, ferner das Gefühl der Unzugänglichkeit, sich mit diesem Ausdrucksmittel ganz und des Verständnisses sicher mitteilen zu können, das ist die Klage, die immer wieder aus diesen Schriften herausklingt.*) Für seine „Unbegabtheit zur Dialektik" hätte Wagner die Worte zu seiner Rechtfertigung anführen dürfen, mit denen Schiller den Empfänger seiner „ästhetischen Briefe" um Nachsicht bittet, daß er „das natürliche Gefühl zu der schwierigen Aufgabe zwinge, sich in seinem begrifflichen Abbild wieder zu finden. Denn eben diese technische Form, welche die Wahrheit dem Verstande versichtbart, verbirgt sie wieder dem Gefühl; denn leider muß der Verstand das Objekt des innerem Sinns erst zerstören, wenn er es sich zu eigen machen will. — Um die flüchtige Erscheinung zu haschen, muß er sie in die Fessel der Regel schlagen, ihren schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürftigen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren" (Sch. VIII, 171).

Das Drama „Jesus von Nazareth" ist Entwurf geblieben. „Zwei überwältigende Bedenken" ließen Wagner diesen Entwurf nicht zur Ausführung bringen:**) ein innerer, im Stoff unmittelbar gegebener Grund: die Unmöglichkeit, mit einer solchen Auffassung der Persönlichkeit Christi an das in kirchlich-dogmatischen Vorstellungen befangene Bewußtsein des Volkes appellieren zu können; ferner der mehr äußerliche Grund: die Beschaffenheit der Theater vor der Revolution, die die Aufführung eines Werkes mit solchem Inhalt ausschloß; kurz also: die Unmöglichkeit der Mitteilung an die Öffentlichkeit und bei Ermöglichung dieser die mangelnde Aufnahmefähigkeit der Öffentlichkeit für diesen Stoff. Blickt man nun von hier aus weiter auf die Ausgestaltung des Dramas „Siegfrieds Tod" zu einer Wotanstragödie, auf die Tatsache, daß aus dem ursprünglich Geplanten und Ausgeführten die Gestalt des einäugigen Gottes organisch herauswuchs und mit ihrem Schicksal schließlich das gewaltige Nibelungenwerk beherrschte und so der ursprüngliche dichterische Zweck, die Gestaltung des Siegfried, zum Mittel der Darstellung des weltumspannenden Wotansdramas wurde, dann möchte man auf ein noch tieferes, dem Künstler vorerst unbewußtes Motiv schließen, das ihn den Entwurf zum „Jesus von Nazareth" nicht ausführen ließ. Die Wagner selbst noch nicht zum Bewußtsein

*) vgl. W. L. I. 41. Brief 27. „Ich bin in allem was ich tue und sinne nur Künstler." I. 239. Brief 107. „ein Literat aber kann mich nicht begreifen: nur ein voller Mensch oder wahrer Künstler."

Briefe an Röckel 69. „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen" u. s. f.

**) vgl. IV, 332 f.

gekommene Tendenz seiner geistigen Entwicklung mochte sich in einem dunkel gefühlten Widerstreit gegen die bewußte künstlerische Absicht in dieser Absage an den „Jesus von Nazareth" geltend machen, ein Widerstreit, der schließlich, dem Künstler noch immer nicht klar bewußt, in der Gestaltung der Wotanstragödie seinen Ausdruck fand. Als äußere Stütze für diese Mutmaßung steht uns lediglich die enthusiastische Aufnahme der Philosophie Schopenhauers zur Verfügung, deren erster und letzter Gedanke, die Verneinung des Willens zum Leben, in Wotan (entgegen der ursprünglichen Absicht in „Siegfrieds Tod") Blut und Leben gewonnen hatte, sodaß Wagner dem großen Freunde schreiben konnte: „Mir kam er natürlich nicht neu; und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte" (W. L. II, 45 Brief 168.)*)

Der plötzliche Abfall von Feuerbach nach voraufgegangener begeisterter Aufnahme seiner Ideen, ja die später offene Gleichgültigkeit gegen ihn als einen „trockenen Stubengelehrten" hat zu den widersprechendsten Deutungen Anlaß gegeben, die auf der einen Seite die völlige Unfruchtbarkeit der Feuerbachschen Periode in Wagners Entwicklungsgang konstatieren, auf der anderen Seite in der „plötzlichen" schroffen Ablehnung so etwas wie „Undankbarkeit" des Künstlers gegen den Philosophen sehen.**) Tatsächlich liegt auch wohl hier die Wahrheit in der Mitte. Der plötzliche Abfall von Feuerbach ist nur das sichtbar werdende Ende einer stillen unter der Schwelle des Bewußtseins sich vollziehenden Entwicklung über die Feuerbachsche Ideensphäre hinaus, die sich bei genauer Betrachtung in dem oben gebrauchten Bilde nur als ein Begegnen, Kreuzen, nicht als eine Parallelentwicklung erweist. Was hierbei als Undankbarkeit, als Abfall erscheint, ist nur der naturgemäße Ausdruck für den Fortschritt, das Vorwärtsdrängen des handelnden, des schaffenden Geistes, eine Analogie zu Nietzsche, der sich ebenfalls von dem eben noch vergötterten Meister abwandte, um neue eigene Bahnen zu wandeln. Der Abfall bedeutet eine „Überwindung". So ist der Schöpferische, der Handelnde immer gewissenlos (Goethe), eine Gewissenlosigkeit, die in ihrer natürlichen Unschuld und Tragik zugleich in der Begegnung des jungen Siegfried mit dem Ahn

---

*) Eine Entwicklungsgeschichte des „Ringes". eine Darstellung des Wagnerschen Pessimismus und des Verhältnisses zu Schopenhauer liefert der 2. Teil.

**) vgl. H. St Chamberlein, Rich. Wagner; S. 185, 190, 399.

Hugo Dinger, R. Ws. geist. Entwickl., p. 22.

Arth. Drews, der Ideengehalt von R. Ws. Ring des Nibel., S. 9—27, 34.

Carl Fr. Glasenapp, das Leben Rich. Wagners. II. 348 ff.; 411; III. 100; 198 Anm. 452.

lebenswahr von Wagner selbst gestaltet worden ist. Mitleidlos, undankbar dem, dem er das Licht der Augen dankt, taub für seinen Schmerz:

„Dir so vertraut,
Trifft mich schmerzlich Dein Dräu'n"

fegt er den Alten aus dem Wege, um sich jubelnd in das Flammenmeer des neuen jungen Lebens zu stürzen:

„Ha, wonnige Glut!
Leuchtender Glanz!
Strahlend offen
steht mir die Straße." —



V.

„Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern Kultur und Civilisation das Gesetz verkündigen: „soweit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; soweit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verderben."

Richard Wagner,
„Die Kunst und die Revolution."

Um jedoch das Sprunghafte in dem Übergang von Feuerbach zu Schopenhauer als ein nur oberflächliches, scheinbares zu erkennen, haben wir das Mitgeteilte, das uns das geistige Bild mehr nach der Breite hin vergegenwärtigte, auch nach der Tiefe hin zu vervollständigen, um so zugleich die historische Perspektive, den kulturellen Hintergrund unseres Bildes zu gewinnen.

Feuerbach wird der Modephilosoph des 4.—5. Dezenniums des letzten Jahrhunderts genannt. Dieses cognomen, des edlen ernsten Denkers, auch eines Märtyrers der Wahrheit, unwürdig, mag insofern gelten, als es zwei Tatsachen zum Ausdruck bringt: den gewaltigen, aber doch ephemeren Eindruck und Einfluß auf weiteste Kreise, selbst solche, die nicht speziell philosophisch interessiert waren; ferner die durch diese Aufnahme selbst dokumentierte Tatsache, daß Feuerbach eine geistige Bewegung krönte, die im Zusammenhang mit politischen Strebungen sich von Kirche, Dogma, Theologie zu emanzipieren trachtete, ja sich schließlich feindselig gegen das Christentum selbst wandte, das mit dem Geiste der Reaktion innigst verbunden zu sein schien, wie es Gutzkow in seiner „Wally" unverhohlen ausspricht: „Unchristlich ist unser Zeitalter, denn das Christentum scheint sich überall der politischen Emanzipation in den Weg zu stellen." Was hier Gutzkow als Erfahrungstatsache konstatiert, sucht Georg Herwegh durch reinliche Scheidung von Politik und Christentum zu verhüten. Er lehnt das Unterfangen ab, das Christentum als Anwalt der Freiheit anzusprechen, das Evangelium als Träger freiheitlicher Tendenzen im demokratischen Sinne zu deuten und praktisch für politisch-liberale Ideen zu verwerten, wodurch dem Gegner nur die Möglichkeit gegeben werde, das Gleiche zu seinem Nutz und Frommen zu tun. „Christliche Freiheit! Es ist wahr, das

Christentum predigt die Freiheit; der Begriff Freiheit aber war vorhanden, ehe es ein Christentum gab. . . . . Die Freiheit braucht nicht christlich zu sein; wir dürfen sie nicht aufgeben, und wenn sie ein Heide wäre." Und schließlich will er die politische Freiheit rein auf sich selbst stellen, indem er sie nicht allein vom Christentum, sondern von der Religion überhaupt streng scheidet. „Freiheit ist Freiheit: nicht türkisch, nicht heidnisch, nicht christlich. Die Freiheit hat nur einen Glauben, den Glauben an sich selbst".*) Und Feuerbach selbst, den doch mit den politischen Geistern seiner Zeit kein inneres Band verknüpfte, der die Frage, warum er bei seinen Ideen nicht unmittelbaren Anteil an der Revolution nehme, in entschiedener Weise zurückwies als ein grobes Mißverständnis, Feuerbach hatte doch selbst auch in den frühen satirisch theologischen Distichen (1830) eine Vermischung christlicher und staatlich-politischer Elemente nahegelegt. So in:

Einst ist nicht Jetzt.

Sonst war die Religion, ich gesteh's, die Stütze des Staates;
Aber jetzt ist der Staat Stütze der Religion.

Charakter des Glaubens.

Abwärts Tyrann, nach oben ein Knecht; Verleumder des Menschen,
Speichellecker des Herrn — voilà des Glaubens Porträt.

Christlicher Staat.

Was ist das Christentum jetzt? nur der Paß ins Land der Philister,
Um polizeigemäß sicher zu essen sein Brot.

Zeitgemäßer Fortschritt.

Schon wird der Glaube sogar uns gemacht zu einem Gesetze;
Bald ist des Staats Polizei Basis der Theologie.**)

---

*) G. Herwegh, Werke. Hersg. v. Tardel, Gold. Klass. Bibl. 2. Teil, 62. vgl. auch Literatur und Volk, Werke 2. Teil. S. 42—48, bes. S. 46. „Das Christentum hat uns auf die Freimachung des inneren Menschen angewiesen, damit einst unsre Befreiung nach außen mehr Erfüllung und Gehalt habe. Der ungläubige Heide ließ sich keinen Schein für die Zukunft ausstellen, sondern wollte immer und in jedem Augenblicke jedem andern gegenüber der freie Mann sein."

**) Feuerb. S. W. I 368 ff. vgl. auch Karl Gutzkow, „Maha Guru, Geschichte eines Gottes" (Stuttg. 1833) worin er die Hierarchie Europas bekämpft und schon etwas von der großen Leistung andeutet, die später Feuerbach im „Wesen des Christentums" vollbringen sollte, indem er als den leitenden Gedanken des „Maha Guru" angibt, daß er „die Inkarnation eines Gottes in einen Menschen und zwar mit dem dialektischen Zweck dargestellt habe, daß der Gott durch den Menschen überwunden und die falsche Göttlichkeit, die sich als Gottheit feiern läßt, durch die wahre Göttlichkeit des Menschen erkannt wird." — —

Und mit der offenen Feindschaft gegen Kirche und Glauben verband sich schließlich auch die Abneigung gegen eine Philosophie, die sich nur als eine mit Raffinement verschleierte ancilla theologiae charakterisieren ließ. Diese Tendenz, die in Feuerbach ihren beredtesten Anwalt fand, könnte das Schillersche Distichon, „Mein Glaube" überschrieben, auf eine Formel bringen, wenn man statt Religion Philosophie lesen wollte.

Hinter Feuerbach, ja man darf wohl sagen unter ihm stand das literarische „junge Deutschland", das sich dadurch von ihm wesentlich unterschied, daß ihm die kirchliche (respektive christliche) Emanzipation nicht Selbstzweck war, vielmehr nur Voraussetzung oder Accidenz der politischen Emanzipation bedeutete, wie schließlich diese religiösen Interessen von den politischen verschlungen wurden:

„Laßt die alten Weiber sich
Um den Himmel schelten!
Aber freie Männer wir
Lassen das nicht gelten.
Gegen dich, o Vaterland,
Sind uns nichts als eitler Tand
Alle Sternenwelten".

(Aus dem Männerlied von Gottfried Kinkel, 1846)*).

Was die politische Lyrik, die Wegebereiterin der Revolution mehr äußerlich aussprach, was sie als Symptome einer neuen Zeit deuten ließ, war die teilweise nur erst dunkel empfundene Tendenz der Zeit zum Realismus, zur Tat, zur unmittelbaren Auswirkung des Lebens im politischen Handeln, eine Tendenz, deren innersten Quell Feuerbach erkannte und das Problem, das noch weit über den politischen Horizont des damaligen literarischen Deutschlands hinaus wies, in die Worte faßte: „Jetzt gilt es vor allem, den alten Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits aufzuheben, damit die Menschheit mit ganzem Herzen auf sich selbst, auf ihre Welt und Gegenwart sich konzentriere; denn nur diese ungeteilte Konzentration auf die wirkliche Welt wird neues Leben, wird wieder große Menschen, große Gesinnungen und Taten erzeugen".**)

Dieser Fundamentalsatz gibt uns den inneren Anknüpfungspunkt an diejenige Schrift Wagners, die nächst dem Entwurf zum „Jesus von Nazareth" einen unmittelbaren Zusammenhang der inneren Welt des Künstlers mit seiner Umwelt verrät, an „Kunst und Revolution". Der eben citierte Satz muß als die mehr oder weniger sichtbar werdende Achse bezeichnet werden, um die sich Wagners genial einseitige Betrachtung der europäischen Kunstgeschichte bewegt. Wie Feuerbach, so

*) vgl. Karl Lamprecht, Dtsch. Gesch., Bd. X, 460—486, 505—517.

**) (Werke II, 389; Leipz. 1846—48).

sucht auch Wagner die hinter den die Gemüter erregenden Zeitfragen liegenden großen Motive bloßzulegen, das alle die Zeitprobleme umfassende eine Grundproblem herauszustellen. Das Feuerbachsche Diesseits und Jenseits faßt der Künstler anschaulich in der hellenischen Welt des Diesseits, der Sinnenfreudigkeit, der Einheit des Menschen mit sich selbst und seiner Umwelt und in der christlichen Welt mit der Aussicht auf ein Jenseits, dem Zwiespalt, der Entfremdung des Menschen mit dem Diesseits einer Sinnenwelt, dem Dualismus zwischen Körper und Geist.

Es ist auch bedeutsam zu sehen, wie der Künstler im „Jesus von Nazareth", wo er nur als Künstler zu gestalten trachtete, den tiefen reinmenschlichen Gehalt des Christentums ungetrübt erschaute, hier aber die leidenschaftliche Erregtheit einer sich unkünstlerisch mitteilenden Darstellung häufig diesen leuchtenden Kern verdunkelte. Dennoch ist die einseitige Beurteilung, darum zuweilen ungerechte Verurteilung des Christentums noch weit entfernt von der oft geistreichelnden Oberflächlichkeit mancher Glieder des „jungen Deutschlands". In dieser Einseitigkeit der Beurteilung des Christentums zeigt sich der negative Einfluß Feuerbachs, der den Sturz der Theologie nur als eine höchst untergeordnete Nebensache, dagegen die Verneinung des Christentums „eines welthistorischen Wesens" als seine Hauptaufgabe ansah. In dieser absoluten Verneinung, in dieser Einseitigkeit bleibt jedoch Wagner nicht stehen. Auch hier macht der positiv gerichtete Zug seiner Natur sich geltend: These und Antithese, Hellenismus und Christentum sind ihm nicht das Ende; in ihrer Synthese, ihrem Ausgleich erblickt er das große Ziel der Geschichte, dem uns „die große Menschheitsrevolution" nahebringen soll. (III, 51 f.) Diesem universalen, kosmopolitischen Charakter der Wagnerschen „Menschheitsrevolution" begegnen wir schon in H. Laubes „Jungen Europa", 1. Teil. „Die Poeten", 1836. „Wären wir nicht alle zukunftskrank, so würden wir eine stärkere Gegenwart haben. Ich glaube aber, daß alle Nationalität nach und nach verschwinden wird und daß diese ganz notwendig im Gange der Weltgeschichte liegt. Ich glaube nämlich an eine dereinstige Universalrepublik". (Constantin an Hyppolit.) So hyperbolisch, phrasenhaft das Wort „Menschheitsrevolution" klingen mag, es ist für ihn nur der superlativische Ausdruck seiner Stellung den politisch interessierten Zeitgenossen gegenüber, es ist sein politisches, will heißen unpolitisches Glaubensbekenntnis. Wie fern er mit diesen Überzeugungen den politischen Köpfen (trotz seiner Sympathien für ihr ehrliches Wollen) stand, dafür zeugt das Mißverständnis, teilweise völlige Unverständnis, das seine Schrift fand. Während Wagner in seinem Entwurf den

Politikern Judas und Barrabas den Menschen Jesus als unpolitischen, nur von sittlich-religiösen Motiven getragen, gegenüberstellt, wird Christus in der Vorstellung der Jungdeutschen geradezu der Inbegriff des ersehnten politischen Ideals: der von der Reaktion, dem politischen Judas, verratene Messias der Freiheit:

„Hinaus zum Tempel, deutscher Patriot,
Eh' Du Dich ins Sanktissimum geheuchelt,
Und eh' Dein Kuß, Judas Ischarioth,
Die Freiheit, den Messias rücklings meuchelt".
(Dingelstedt.)

In politicis ist Wagner dem gleichermaßen mißverstandenen Feuerbach an die Seite zu stellen, der nur an jener „großen und siegreichen Revolution tätigen Anteil nahm . . . . , deren wahre Wirkungen und Resultate sich erst im Laufe von Jahrhunderten entfalten". Das, was Wagner als höchstes Ziel für die Zukunft vorschwebte, was er schon deutlich mit seinem Seherblick erschaut, mit dem Pathos seiner Künstlerseele geschildert hatte, um dann doch wieder dieses schon deutlich Ersehene sich vorübergehend durch das Treiben seiner Umwelt trüben zu lassen, dieses Ziel hat ein anderer Kampfgenosse, Hebbel, in die Worte gekleidet, die der des politischen Vergehens angeklagte Wagner einer Apologie hätte zu Grunde legen können: „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen".*) Das gleiche Ziel schwebt Otto Ludwig vor, wenn er 1839 sagt: „Unsere ganze Erziehung durch Schule, Kunst und Gesellschaft arbeitet nur dahin, uns zu zerstückeln; von Glück hat der zu sagen, dessen Sein sich wieder aufbaut aus den Trümmern, in die man es schlug. Sollte nicht der Zweck der Kunst etwa nur der sein, den zerstückelten Menschen wieder zu bilden? Die Menschenganzheit muß mein Ideal sein von nun an im Leben und in der Kunst. Versöhnung des Menschen mit dem Leben, — darum ein anderes Leben!"

Und Gutzkow, der den Jungdeutschen noch am nächsten stand, bekennt in seinen „Rückblicken" dort, wo er von der „Wiedereinsetzung des Natürlichen" handelt: „hier erstreckte sich jener Ausdruck auf alle Gebiete. Auch auf das des Staates, wo eben das Natürliche die Anmaßung der Tradition bekämpft." (S. 136.) Mit den oben citierten Worten ist von Hebbel eine umfassende geistige Bewegung bezeichnet, deren Inhalt um ebensoviel größer und bedeutender als das Ideal des „jungen Deutschlands" ist, wie ihre Träger Gutzkow, Ludwig, Hebbel und

*) Vorwort zur „Maria Magdalena" Hebbel, Sämtl. Werke. hersg. v. H. Krumm, (Max Hesse, Verl.) Bd. X, 46.

schließlich auch Wagner die Jungdeutschen an Bedeutung und Wirkung übertreffen. Ihnen gemeinsam ist das Ziel ihres Strebens, wie auch der Weg zu diesem Ziel. Nur durch ihre Individualitäten erscheinen Weg und Ziel differenziert. Sie sind der persönlichste Ausdruck einer großen Emanzipation, die den Menschen nicht nur als zoon politikon zu befreien trachtet, sondern in der Freistellung des ganzen Menschen, in der Entfaltung aller seiner geistigen und sittlichen Kräfte ihre Verwirklichung sucht. Selbst wo diese Männer mit den politischen Ideen ihrer Zeitgenossen sympathisieren, vermögen sie niemals ihre umfassenden Wünsche mit jenen zu identifizieren, gehen mit ihrem Wollen niemals in jenen auf. Ihr Ideal war erhabener Art. Seine Realisierung lag in der Zukunft. So beherrschen sie räumlich und zeitlich einen größeren geistigen Bereich; ihre Gestalten überragen die Zeitgenossen, wie ihre geistigen Potenzen eine bedeutendere Spannkraft bewährten. Wo jene nach dem Zusammenbruch ihrer politischen Hoffnungen resignierten, sich mehr oder weniger den tatsächlichen Verhältnissen anpaßten, um so sich wenigstens die Möglichkeit einer Mitwirkung zu wahren, oder wie Georg Herwegh in idealem Trotz der Entwicklung entsagten, um ein zur Zeit unmöglich in die Praxis umzusetzendes Ideal zu konservieren, (man vgl. die späteren politischen Gedichte Herweghs), da kämpften jene mit zäher Schaffenskraft um ihre neuen Werte. Schon 1836 schrieb Hebbel in sein Tagebuch: „Selbst im Falle einer Revolution würden die Deutschen sich nur Steuerfreiheit, nie Gedankenfreiheit zu erkämpfen suchen",*) und bezeichnete damit schon im Voraus seine persönliche Stellung, sein Urteil über das politische Streben der Zeitgenossen, charakterisierte nicht ohne richtende Bitterkeit das Ideal der großen Gefolgschaft der politischen Führer, für die die Revolution doch nur Befreiung von äußerem Druck, nicht Befreiung des geistig-sittlichen Menschen bedeutete. Selbst Wagner, der seinem impulsiven Charakter entsprechend sich an dem erhofften Siege einer Revolution berauschte, stand mit seiner Auffassung der Revolution und ihrer menschlichen Bedeutung den Revolutionären unverstanden gegenüber, wenn er sie den „Kampf um unsere Bestimmung, unser Recht, unser Glück nannte und Recht und Bestimmung des Menschen in einem Aufsatze für die Volksblätter also näher bezeichnete: „Des Menschen Bestimmung ist: durch die immer höhere Vervollkommnung seiner geistigen, sittlichen und körperlichen Fähigkeiten zu immer höherem und reinerem Glücke zu gelangen." — — — „Des Menschen Recht ist: durch immer höhere Vervollkommnung seiner geistigen und sittlichen Fähigkeiten zum

*) (Hebbels Tgb. I, 1401.)

Genusse eines stets wachsenden reineren Glückes zu gelangen".*) Den Menschen zu diesem Rechte zu verhelfen, ihn dieser Bestimmung zuzuführen, war der Sinn der großen „Menschheitsrevolution", die Wagner nahegekommen glaubte, war der Inhalt jener „großen und siegreichen Revolution", an der Feuerbach tätigen Anteil nahm.**)

Die hier nur allgemein ausgesprochenen Tendenzen schlossen Bestrebungen ein, die schon die Romantik gezeitigt, teilweise in der Praxis verwirklicht hatte: Die Emanzipation der Frau.***)

Im unmittelbaren Zusammenhang mit ihr hatte die Auffassung von Liebe und Ehe, vom Verkehr der Geschlechter untereinander Wandlungen erlebt, die auch heute noch nicht ihren Ruhepunkt erreicht haben, ja mehr denn je die Geister beschäftigen. Von den Romantikern angeregt, übernahmen die Jungdeutschen deren Gedanken, um sie neben politischen, sozialen, religiös-kirchlichen Emanzipationsbestrebungen auf ihr Programm zu setzen†). Was die Romantiker, von aristokratischem Geiste erfüllt, nur als individuelle Forderung ad personam vorgetragen hatten, verallgemeinerten die demokratischen Jungdeutschen, nicht ohne dabei diese Gedanken zu verflachen, sie in oft phrasenhaften Ergüssen coram publico zu propagieren. Im Unterschied von den Romantikern ließen sie eine höhere ethische Auffassung der Liebe vermissen. Selbst Gutzkow hatte in seinem Roman „Wally die Zweiflerin" „die Emanzipation des Fleisches" in Tönen verherrlicht, die ein empfindliches Ohr verletzen konnten, verletzen mehr durch die streng harmlose als frivole Behandlung dieses Problems; hatte erklärt: „Das Ganze ist ein Frevel, aber ein Frevel der Unschuld."

Es schien, als ob die bloße Lust am Zerstören des Alten, Überlebten größer sei als das Verantwortlichkeitsgefühl, das Bewußtsein von einem inneren Berufe, das verhöhnte Alte durch ein besseres Neue zu ersetzen. Wie Licht und Schatten empfinden wir die Nachbarschaft der ernsten Denkarbeit des Philosophen jener Zeit, Feuerbachs und der

---

*) Theod. Kapp, Der junge Wagner, S. 483.

**) Daß der Künstler alle seine Hoffnungen und Wünsche den Revolutionären (im engeren Sinne) schenkte, war wohl, milde ausgedrückt, das normale Maß von anständiger Gesinnung, das der Patriot jener Zeit offenbaren konnte. Eine Debatte, wie weit er sich unter dem unmittelbaren Eindruck der Tatsachen zu Taten fortreißen ließ, — die Entscheidung, ob eine steckbriefliche Verfolgung von Seiten der Kgl. Sächs. Regierung berechtigt war, dürfen wir nach den bisherigen Betrachtungen als unwesentlich erachten.

***) Man vergleiche zum Folgenden die Besprechung des Entwurfes zum „Jes. v. Naz." S. 41 ff. —

†) Vgl. K. Gutzkow, „Vorrede zu Schleiermachers Briefen über Schlegels Lucinda." Hamb. 1835.

mehr oder weniger oberflächlichen Produkte der literarischen Zeitgenossen. Nur in einem sehr äußerlichen Sinne konnte die junge Generation des 4. und 5. Dezenniums für ihr Denken und Tun die Worte Friedrich Schlegels anwenden: „Die erste Regung der Sittlichkeit ist Opposition gegen die positive Gesetzlichkeit und konventionelle Rechtlichkeit."*) Emanzipation in jeder Hinsicht war ihre Parole, das bedeutete für sie Opposition, Kritik, Negation. Gelangten sie über diese hinaus zu einer positiven Bestimmung dessen, was an Stelle des Alten treten sollte, so erschöpften sie sich in witzelnden, geistreichelnden, mit einer tieferen Auffassung nur kokettierenden Schilderung des auch nur in verschwommenen Umrissen erkannten Zukunftslandes, in Schilderungen, die mehr aus dem Selbstgenuß der eigenen Phantasie, als aus einem innerlichen Drange hervorgegangen waren**). Ein scheinbarer Ernst wurde diesen Erzeugnissen durch die notwendige Verbindung mit religiösen und kirchlichen Fragen beigemischt, da die Freiheit der Liebe nur durch gleichzeitige Befreiung aus religiösen Vorstellungen und kirchlichen Ceremonien denkbar war. So berichtet Gutzkow in der „Wally" von seinem Helden Cäsar: „Er hat eine heillose Ansicht von der Ehe und will sie durchaus nicht als ein Institut der Kirche gelten lassen. Das Sakrament der Ehe ist nach seiner Theorie die Liebe, nicht des Priesters Segen. Wie glücklich würde Cäsar sein, wenn er je heiratete, es ohne kirchliche Ceremonien tun zu dürfen."

Wird hier die Liebe auf sich selbst gestellt, aus religiöser und kirchlicher Gebundenheit gelöst, so finden wir andererseits das Evangelium von der „Wiedereinsetzung des Fleisches" in vermeintliche religiös-christliche Vorstellungen eingebettet. Selbst die Person Christi mußte als Mittel dienen, diesen Zweck zu heiligen. Ein Machwerk, das viel mehr durch die widerliche Süßlichkeit und weichliche Impotenz als durch die Frivolität seines Inhaltes und seiner Darstellung den Bannstrahl des Bundestages zu verdienen geeignet war, Theodor Mundts „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" pries Christus als „eingefleischten Gott, nicht allein geboren, um die Welt mit Gott, sondern uns mit der Welt zu versöhnen, indem er die Welt und ihre Freuden heiligte als Bilder des Ewigen, den Liebesrausch als Andacht." Und Heinrich Laube hatte in dem ersten Teil seines „Jungen Europa" (1833), „Die Poeten" betitelt, „eine freie göttliche Liebe" gepredigt, deren Göttlichkeit durch die Praxis seiner Briefe schreibenden Helden und Heldinnen stark kompromittiert erschien. Einige Spielarten der dort verkündeten

*) Vgl. Schlegel, Frdr., Fragmente, p. 148.

**) Vgl. Ad. Stern, Gesch. d. Neueren Liter. Bd. VI, 242 ff., 272 ff., 291 ff. Georg Brandes, Das Junge Deutschland vornehmlich Kap. XXI u. XXII.

freien Liebe können nur als Äußerungen eines sexuellen Snobismus mit teilweise sentimentalem Einschlag gelten. Wenn sie auch nicht als Überzeugung des Autors zu betrachten sind, so sind sie doch bezeichnend für das Publikum, das der Autor vor Augen hat. Die in den Jahren 1834 bis 1837 erscheinenden „Reisenovellen" bestärken und bestätigen nur dieses Urteil. Durch ihre gesuchten Pikanterien für den Gaumen eines für künstlerischen Genuß unfähigen Lesepublikums genießbar, „aktuell" gemacht, sind sie die praktische Konsequenz der theoretischen Erkenntnis ihres Schöpfers: „Ich bekenne mich in der Theaterästhetik zu den Vorteilen der sogenannten Aktualität. Unter Aktualität verstehe ich diejenigen Vorgänge, welche für jedermann gegenwärtig und bedeutsam sind, welche die Gegenwart kennzeichnen, welche die Mitwelt treffen (aus dem Vorw. zu dem Lustspiel „Böse Zungen"). Blicken wir von hier aus auf Wagner, so scheinen sich in seinen Äußerungen frappante Parallelen zu finden, die auf eine direkte etwa durch den Verkehr mit Heinrich Laube bedingte oder auch auf eine indirekte, durch die Literatur vermittelte Beeinflussung von Seiten der Jungdeutschen hindeuten. Diese Frage offen lassend, bemerken wir tatsächlich in der Theorie deutlich vernehmbare Anklänge, in Praxi dagegen, und diese ist allein entscheidend, eine starke Divergenz besonders in der ethischen Auffassung der Liebe bei aller Betonung ihres physischen Elements. Die Erläuterungen zum „Jesus von Nazareth" enthalten Sätze, die, aus dem Zusammenhang gelöst, sich oft fast wörtlich mit Äußerungen der Jungdeutschen decken, durch den Zusammenhang aber, dem sie entnommen sind, in eine andere Beleuchtung, in eine höhere Sphäre gehoben werden. — Cum duo faciunt idem, non est idem. —

Was in Theodor Mundts „Madonna" als Banalität, wenn nicht als Blasphemie der Persönlichkeit Christi erscheint, wirkt in dem Entwurf des Dichterkomponisten als notwendige Äußerung der einheitlich konzipierten Gestalt Christi, als notwendiges Ingrediens der durch Christus verkörperten Weltanschauung. Schon die eingehend erörterte Berührung mit Feuerbachs Ideen, die Möglichkeit einer solchen allein schützt die hier von Wagner ausgesprochenen Gedanken vor einer Koordination mit der von den Jungdeutschen in phrasenhaften Ergüssen proklamierten „Emanzipation des Fleisches". Dort heiligt Christus die Freuden der Welt als „Sinnbild des Ewigen", „den Liebesrausch als Andacht." Der Kern des Problems bleibt unberührt, nur seine äußerlichste Seite wird einer Debatte gewürdigt. Das rein physische Element der Liebesgenuß, die Sinnenfreude dominiert.*) Die Tannhäuser-

*) Man vgl. hierzu H. Laube, D. junge Europa, 1. Teil d. Poeten. Brief Julias an die Mutter: „Die Fürstin verteidigt z. B. den Genuß aller Ver-

stimmung gibt diesen Erzeugnissen ihre Signatur: „Und im Genuß nur kenn' ich Liebe." Und sind dennoch ebensoweit entfernt von dem Ernst des „Tannhäusers" Richard Wagners wie von der graziösen, durch ihre künstlerische Form Genuß bereitende Muse des „Neuen Tannhäusers" von Eduard Griesebach*). Das Ephemere, der flüchtige Liebesrausch, ein Accidens reizt die Phantasie der Literaten, nicht der Quell der tiefsten Befriedigung des Liebesbedürfnisses selbst ist Gegenstand ihrer Reflexion, ihrer gestaltenden Phantasie. Wie hatte dagegen Wagner dieses Problem in seiner Tiefe erfaßt, im „Tannhäuser" den schmerzlichen Antagonismus von Körper und Geist gestaltet. Nicht in einem harmonisierenden Ausgleich der als Gegensätze empfundenen Seiten des menschlichen Lebens, nicht in einer Synthese von Leib und Seele war dies im Tannhäuser geschehen. Der Antagonismus von Physis und Psyche fand in einseitiger Betonung des geistigen, seelischen Elements auf Kosten des körperlichen sinnlichen eine Neutralisation. Nur der Sieg eines asketischen Ideals vermochte die Lösung des Konfliktes herbeizuführen. — Von größter Bedeutung für Wagners Lebensauffassung! Bedeutsam auch der Unterschied in der Behandlung sexueller Fragen im „Tannhäuser" und dem später entstandenen Entwurf zum „Jesus von Nazareth", in dem Wagner wohl unter dem Einfluß Feuerbachs zum ersten und einzigen Male einen Ausgleich zu Gunsten der sinnlich-natürlichen Seite der Liebe, ein versöhnendes Medium zwischen den feindlichen Mächten zu gewinnen sucht. Dieser versöhnenden Tendenz entsprechend und im Widerspruch zu der oft seichten Behandlung dieses Problems durch die „Jungdeutschen" faßt Christus in Wagners Entwurf das Wesentliche dieses Lebensproblemes selbst. Nicht gegen ein Menschengesetz der Ehe wendet er sich in heiligem Zorn, sondern gegen die Verletzung des dem Menschen eingeschriebenen Naturgesetzes der Liebe. Mißachtet gerät es in Widerspruch mit der menschlichen Satzung und nicht so sehr mit einem äußerlichen Ehegesetze, als vielmehr mit der Natur des Menschen, dem natürlichen Liebesempfinden, der Liebessehnsucht des Menschen. „Das Gebot sagt: Du sollst nicht ehebrechen! Ich aber sage euch: ihr sollt nicht freien ohne Liebe. Eine Ehe ohne Liebe ist gebrochen, als sie geschlossen ward, und wer freite ohne Liebe, der brach die Ehe. So ihr mein Gebot befolgt, wie könnet ihr es je brechen, da es euch das gebietet zu tun, wonach sich euer Herz und

gnügungen, auch wenn sie nach unseren bürgerlichen Ansichten zu den verbotenen gehören. Sie hält z. B. die Ehe für eine bloße Form, welche der äußeren Dinge wegen da sei, und namentlich den materiellen Besitz des Weibes sichere."

Man beachte die gleiche Auffassung von der Ehe im Jes. v. Naz., die abweichende ethische Tendenz in ihrer Aufhebung.

*) Ed. Griesebach, Der Neue Tannhäuser. Stuttg. 22. Aufl.

Seele sehnen? — Wo ihr aber freiet ohne Liebe, so bindet ihr euch wider Gottesgebot und indem ihr die Ehe schließt, sündigt ihr wider Gott, und diese Sünde rächt sich dadurch, daß ihr nun wider das Menschengesetz strebet, indem ihr die Ehe brecht" (N. 68).

In diesem Zusammenhange verlieren Jesu Worte, die er zu seinen Brüdern in Bezug auf seine uneheliche Geburt spricht, ihre Paradoxie, ihre scheinbare Frivolität: „ihr seid geboren aus dem Fleische, ich aber aus der Liebe; so bin ich aus Gott, ihr aber aus dem Gesetz" (N. 72). Hier läßt Wagner Christus positiv aussprechen, was Schopenhauer negativ ausdrückt, seiner Weltanschauung entsprechend mit einer verächtlichen Note versieht, wenn er die Kinder des Gesetzes, die ehelichen als Kinder der Langeweile bezeichnet. So sind für diesen Christus Kinder aus einer Ehe ohne Liebe Kinder des Gesetzes, des Fleisches, Früchte der Sünde, unnatürliche, widernatürliche. Fast scheint es, als habe sich der Sprachgebrauch des Volkes aus einer richtigen Empfindung gebildet, wenn er die einer Liebesleidenschaft, einem unehelichen Liebesverhältnisse entsprossenen Kinder als „natürliche" bezeichnet, und nur „das falschverstandene Gesetz" ihnen den Makel des Sündigen, Unerlaubten, Unmoralischen anheftete. Daher Jesu Frage: „Mutter, warum hast du diese gezeugt?" Maria: „Sagt nicht das Gesetz, das Weib sei untertan dem Manne?" — „Du sündigtest, da du ihnen das Leben gabst ohne Liebe, denn du sündigtest dann wieder, da du sie nährtest und erzogest ohne Liebe" — (N. 75).

Eindeutiger kann das Gebot der freien Liebe, die Selbstherrlichkeit der Liebe, die Rechtfertigung der Liebe durch sich selbst nicht ausgesprochen werden. Hier nur Gegenstand mehr theoretischer Betrachtung, sollte sie bald künstlerische Gestalt werden. Stärker als das Gesetz, das Sieglinde in aufgezwungener Ehe an einen ungeliebten Mann fesselte, erwies sich das Naturgesetz der Liebe. Siegmund und Sieglinde, Bruder und Schwester, die ungeahnt in der Liebe von Mann zu Weib sich wiederfanden, die unschuldig Blutschande begingen, sie spotten in höchster Lust und tiefstem Leid des Göttergesetzes als rechte Kinder ihres Vaters, der die Autonomie der Liebe vor dem Gesetze der Ehehüterin Fricka also verteidigt:

„Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint;
und mir wahrlich
mute nicht zu,
daß mit Zwang ich halte,
was dir nicht haftet:
denn wo kühn Kräfte sich regen,
da rat' ich offen zum Krieg".

Stärker als das einst Morold, dem Verlobten, gegebene Wort Isoldes, stärker als „Tristans Ehr' höchste Treu", ist die Gewalt der Natur, die Stimme des Blutes, die Tristan und Isolde mit unwiderstehlichem Zauber an einander fesselt. Stärker als das jahrelange stille Einvernehmen zwischen Sachs und Evchen ist das leidenschaftliche Aufflammen der Liebe zu dem jungen Ritter:

„Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!
Dir selbst, mein Meister, wurde bang".

Alle diese Äußerungen sind nur sekundärer Art, sind Resultate eines psycho-physischen Prozesses im Individuum, nicht aber dieser Prozeß selbst*). Sie haben als solche in ihrer Gesamtheit die Bedeutung von Symptomen, ja Symbolen für die leibliche und seelische Konstitution des Individuums. Als äußere sichtbare Zeichen eines nicht unmittelbar erkennbaren Vorganges sind sie der bei einem Reaktionsversuche mit dem Kardiometer gewonnenen Kurve zu vergleichen und geben uns die Möglichkeit, aus dem Sekundären, dem graphischen Bilde auf das Primäre, den dieses (in unserem Falle künstlerische) Gebilde bedingenden inneren Prozeß zu gelangen. Damit müßten wir aber die letzten Elemente selbst auffinden, aus denen die Welt- und Lebensanschauung des Künstlers sich bildet, müßten wir den Grundton auffinden, der dem auf ihm sich aufbauenden komplizierten Akkordgebilde einer Weltanschauung seine eigentümliche, in unserem Falle spezifisch Wagnersche Klangfarbe gibt.

Aufgabe des musikalischen Theoretikers wäre es, unter diesem Gesichtswinkel die musikalisch-technischen Charakteristika von Wagners Musik zu betrachten und damit einen ergänzenden Beitrag zur psycho-physischen Analyse der poetischen Gestalten der Wagner'schen Dramen zu liefern. Diese Untersuchung müßte zeigen, daß die eigentümlich spannenden, nervösen, aufreizenden, ermüdenden und quälenden, dann wieder selig beruhigenden, beschaulichen und erhebenden Elemente dieser Musik Ausdruck von Wagners individueller Anlage, Niederschläge seiner psycho-physischen Disposition sind. Und zwar ist die Aufmerksamkeit zu lenken nicht auf das objektive Moment, daß solche Stimmungen gegeben werden (denn das haben auch Meister vor Wagner

---

*) Vgl. Külpe, Einleitung in die Philosophie, p. 299:
„Nicht eine zufällige Reaktion, ein blinder Reflex, eine automatische Bewegung, sondern eine durch den Charakter, die Individualität des psycho-physischen Subjekts bedingte Tätigkeit liegt in der Willenshandlung vor".

getan), sondern auf das subjektive Moment, wie sie gegeben werden. Nicht zu vergessen, daß das Werk als Ganzes eine Komponente aus objektiv gegebenem, also überliefertem technischen Material und subjektiven, spezifisch Wagnerschen Bildungen, Weiter- und Neubildungen ist. Diese subjektiven wären deutlich von den objektiven Momenten zu scheiden und in ihrer individuellen Bedingtheit darzustellen. Dann würde auch dem Wort von der „Not" des Künstlers, von der „heiligen Notwendigkeit" seines Schaffens, die ihn die adäquaten Formen zu seinem psychischen Erleben zu finden, zu erfinden treibt, eine theoretische Begründung zu teil werden. Der mit diesem Worte verbundene mystische Überglaube und phrasenhafte Mißbrauch würde endlich durch die klare Erkenntnis vernichtet werden, daß die Offenbarungen des Künstlers immanenter Natur, Selbstentäußerungen im eigentlichen Sinne des Wortes sind. Der Mensch ist sein Werk. Auch für diese Zusammenhänge gilt — cum grano salis — das „operari sequitur esse".*)

*) Daß in dieser Charakteristik der Wagnerschen Individualität und in deren konkret-sinnlichem Niederschlag in seinem Kunstwerk auch Charakteristika seiner Zeitgenossen inbegriffen sind, daß mithin Wagner auch den individuellen Ausdruck einer ganzen Zeitströmung bietet, sei durch den Hinweis auf folgende Darstellungen belegt:

Karl Lamprecht. Deutsche Geschichte, Bd. XI 1, p. 320 ff.

Theodor Lessing. Schopenh., Wagner, Nietzsche, bes. p. 218 ff.

Julius Duboc. Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland. 1. Teil. Seite 133—216.

Eduard v. Mayer. Die Lebensgesetze der Kultur. Halle 1904. Kap. XXII, p. 297.

VI.

„Heiliger Büßer folge ich Dir,
Folge ich dir, Frau Minne?"

Eduard Grisebach,
„Der Neue Tannhäuser".

Wir gehen aus von den eben dargestellten Gegenständen, den Anschauungen über Mann und Weib, über Ehe und freie Liebe, über sexuelle Fragen überhaupt, die nur als pars pro toto der Weltanschauung zu gelten haben. Um diese uns gegebenen Bruchteile auf einen Hauptnenner bringen zu können, haben wir auf das Wie ihrer Behandlung zu achten, haben unsere Aufmerksamkeit, nicht wie im Vorangegangenen, auf das Problem im Allgemeinen, sondern auf die Lösungsversuche im konkreten Falle zu lenken. Dabei werden wir beobachten, daß nicht allein die auf diese Fragen gegebenen Antworten für unsere Aufgabe wertvoll sind, sondern daß schon die Fragestellung selbst einer Beantwortung in bestimmter Richtung entgegenkommt und so mit einem Terminus der Syntax als eine rhetorische Frage, die die Antwort schon in sich einschließt, zu betrachten ist.

Der Hinweis auf den „Tannhäuser" belehrte uns, daß im Unterschied von dem späteren Entwurf des „Jesus von Nazareth" zwischen Sinnen- und Geistesleben eine starke Spannung, ja man muß sagen Überspannung besteht, die eine radikal einseitige Lösung, die Unmöglichkeit eines normalen Ausgleiches zur Folge hat, indem das psychische Element nur auf Kosten des physischen zu seinem Rechte gelangt, damit aber notwendig die Auflösung, den physischen Tod bewirken muß. Venus, die heidnische Göttin der Liebe, die absolute Sinnlichkeit, und Elisabeth, die christliche Heilige, die absolute Geistigkeit, diese beiden Gestalt gewordenen feindseligen Mächte sind es, an deren Widerstreit Tannhäusers Leben sich in ewigem Kampfe verzehrt, an deren Unversöhnlichkeit er zu Grunde geht. Nicht zu einem harmonisch ausgeglichenen Leben vermag er sich emporzuringen; nur in völliger Auflösung, der Verneinung seiner physischen Lebenskräfte, der Abtötung des Fleisches, im Tode erst wird er des anderen Teiles seiner Menschlichkeit gewiß. Der Tod entreißt ihn „der Hölle Lust", dem „Höllenzauber" verzehrender Sinnlichkeit. Sterbend erst findet er das lösende Wort, das kein anderer

Mund für ihn sprach und sprechen konnte: „Heilige Elisabeth bitte für mich!" Dieser furchtbare Kampf ist das Grundthema im Tannhäuser, losgelöst von allem Beiwerk, mit elementarer Gewalt zu musikalischem Ausdruck gebracht im Vorspiel; dies das Grundthema, das mit graduellen, nie aber wesentlichen Unterschieden in allen folgenden Werken wiederkehrt:

„Heiliger Büßer folge ich dir?
Folge ich dir Frau Minne?"*)

Es ist nur in konkreter Form, das Problem, das den die Natur in sich und außer sich beherrschenden, mehr und mehr beherrschen wollenden Kulturmenschen immer beschäftigt hat und ewig beschäftigen muß. Hat der Mensch jene Höhe der Entwicklung erreicht, wo das Bewußtsein deutlich die umgebende Natur, nicht minder die eigene Individualität als Objekt der Erkenntnis zu setzen, sich von dem bisher ungebrochenen Triebleben loszureißen vermag, wo der Mensch sich als Erkennenden und Wissenden dem Handelnden und Wollenden gegenüber stellen, Materie und Geist, Trieb und Vernunftleben als Gegensätze empfinden kann, von diesem Augenblicke an muß ihn das Problem fesseln, wie der vormals für das Bewußtsein nicht vorhandene, jetzt aber deutlich wahrgenommene Dualismus wiederaufzulösen, die einst ungebrochene Einheit seines Wesens wiederzugewinnen sei. Die Werke der Denker der alten wie der neuen Zeiten erscheinen, unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, nur als die mehr oder minder glücklichen Versuche, für die problematische Natur des Menschen eine Formel zu finden, die das durch jene verkörperte Rätsel löse. Und die Dichter sehen wir bemüht, ein Bild vom Menschen zu gestalten, das den sinnenden Betrachter durch die schöne Hülle des Kunstwerkes den geheimen Organismus ahnen lasse, der dem durch Wahn und Wehe, durch Lust nnd Liebe getrübten Blicke bisher verborgen blieb. Die reiche Mannigfaltigkeit der mit solchen Werken unvergeßlich gewordenen Individualitäten spiegelt sich wieder in dem bunten Wechsel von Bildern und Gedanken, die Jahrtausende der Kultur hervorgebracht haben. So unterschiedlich, so widersprechend, einander feindlich sie oft im Einzelnen auch sein mögen, ihnen allen ist das Mal gemeinsamer Herkunft von der *einen* Mutter eingeschrieben, der Sehnsucht des Menschen nach Einheit, nach Versöhnung der Widersprüche. Und nicht ob Spiritualismus oder Materialismus der Weisheit letzten Schluß bedeute, nicht ob Dualismus oder Monismus die alleinseligmachende Wahrheit repräsentieren, ist hier die letzte Frage. Gleiches Daseinsrecht für alle ist die Losung! Eine jede dieser Weltanschauungen trägt ihre Berechtigung in sich selbst,

*) Ed. Grisebach, Der Neue Tannh. 22. Aufl., S. 13.

ist eben nur der begriffliche oder anschauliche Niederschlag individueller Anlagen, die aber in's Allgemein-Menschliche gesteigert, das metaphysische Bedürfnis ungezählter ähnlich oder gleich Gestimmter befriedigen und so typischen Wert erhalten. Sie sind der Ausdruck eines metaphysischen Bedürfnisses des Menschen, dessen Befriedigung jenseits der Grenzen der wissenschaftlichen Erkenntnis liegt. Sie sind nicht mehr nur die Summe von Erkenntnissen, ein abstraktes Wissen, sie sind schon Glaube, ein Innewerden dessen, das man nicht siehet, sind mehr Ausflüsse von Bedürfnissen des Gemüts, von Stimmungen.*) Die Metaphysik des Denkers strebt hinaus über die engbegrenzte stolze Abgeschiedenheit des Philosophen, hinüber bis an die Grenzen der Metaphysik des Volkes, der Religion. Hier grüßen einander Heiliger und Denker. Und beide, die großen Denker und Weisen der Menschheit wie die religiösen Genies sind die Vertreter der Menschheit, die großen Menschheitstypen; ihre philosophischen und religiösen Systeme der universellste Ausdruck ihrer umfassenden Individualität. Und nur so erscheint es erklärlich, daß moderne Denker ihre Gedanken und Lehren an jahrtausende alte Philosopheme knüpfen; nur so erscheint es faßlich, daß Werke der Alten Werte enthalten, die im Hinblick auf das individuelle Menschenleben Gattungswerte, Ewigkeitswerte, kurz ein Erbe bedeuten, mit dem wir Spätgeborenen noch zu wuchern vermögen. Leicht läßt sich von hier aus die Brücke schlagen hinüber in das Reich des Künstlers, der, einem inneren Drange folgend, es unternimmt, die eigene Individualität und die Welt, in die sie hineingeboren wurde, im Bilde zu gestalten, anzuschauen und zu deuten. Es ist gerade ein deutliches Merkzeichen für die Genialität eines Künstlers, daß er in seiner Persönlichkeit und seinem Werk den eben charakterisierten Gattungswert, einen bestimmten großen Menschentypus repräsentiert, auch dann, wenn er nie etwas andres wollte, als sich selbst und sein Leben im Kunstwerk objektivieren. Und Hebbel behält auch in unserem Zusammenhange recht, wenn er sagt: „Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas andres geben könne, als sich selbst, als seinen eignen Lebensprozeß, bestreiten; er kann es nicht und hat es auch nicht nötig; denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensüchtig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß sind, und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zug seines Herzens getrost folgen und kann gewiß sein, daß er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen

---

*) vgl. das Seite 24 ff. Ausgeführte.

Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht, womit es sich freilich sehr wohl verträgt, daß er sich in die Kämpfe, die eben auf der Straße vorfallen, nicht persönlich mischt."

So gipfelt unsere in allgemeinste Probleme einmündende Darstellung in dem Menschenideal Schopenhauers, in der Trinität von Denker, Heiligem und Künstler, auf die wir schon in anderem Zusammenhange hingeleitet wurden.*)

Nach diesem Ausblick auf die Peripherie der hier abgehandelten Gegenstände die Aufmerksamkeit wieder auf unseren Ausgangspunkt konzentrierend, versuchen wir nun die einzelnen Züge zu sammeln, aus denen ein scharf umrissenes Bild des Wagnerschen Menschen sich gewinnen lasse. Als Folie für die Darstellung diene vornehmlich der schon wiederholt herangezogene „Tannhäuser" und der Schwanengesang des Bayreuther Meisters, der „Parsifal". Mit Benutzung dieses letzten Werkes scheint die Chronologie durchbrochen, scheinen die übrigen Werke unbeachtet geblieben. Es geschah dies aber nur zu Gunsten einer höheren, ich möchte sagen einer psychologischen Chronologie, eben der folgerichtig, nach immanenten Gesetzen sich vollziehenden geistigen Entwicklung Wagners, die nicht notwendig in ihrer äußeren zeitlichen Existenz unmittelbar sichtbar werden muß. Den Blick auf das Große und Ganze seines Lebenswerkes gerichtet, vermögen wir den „Parsifal" nur als Parallelerscheinung zum „Tannhäuser" zu erkennen, mit dem notwendigen Unterschied, daß in ihm das eine Grundproblem das schon der „Tannhäuser" mit überzeugender Kraft zur Offenbarung brachte, in seiner tiefsten Tiefe erschöpft ist. Der „Parsifal" ist das Ja und Amen zu allen Texten der Werke seines Schöpfers, ist die feierliche Sanktion seines Lebenswerkes. Er bedeutet nicht einen Rückfall in ein schon früher überwundenes Ideal. Er ist die letzte und höchste Bestätigung einer geradlinigen Entwickelung. Leicht werden sich die übrigen Werke bis zum „Tannhäuser" und weiter bis zum „Parsifal" in das Gesamtbild ergänzend, erweiternd und bestätigend einordnen lassen, werden die Einheit in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen deutlich erschauen lassen.

Als Positivum, als character indelebilis ergibt sich dem Betrachter ein ungehemmt sich auswirkendes Triebleben, eine maßlose Sinnlichkeit. Venusberg und Klingsors Zaubergarten sind die Stätten, wo sie ihre Orgien feiert. Venus und ihr Gefolge, Kundry und die Blumenmädchen sind die Ausgeburten jener schwülen, brünstig bangen sinnlichen Begierde. Im Sängerkrieg stellt Tannhäuser Lied und Leier in den Dienst der allmächtigen Göttin:

*) vgl. S. 29.

„Doch was sich der Berührung beuget,
euch Herz und Sinnen naheliegt,
was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an euch schmiegt, —
dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
und im Genuß nur kenn' ich Liebe!"

Der maßvollen resignierenden Liebe, dem Idealismus Wolframs stellt er seine leidenschaftliche Begierde, seinen Materialismus entgegen:

„Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen,
ich seinem Quell nicht nahen kann:
Des Durstes Brennen muß ich kühlen,
getrost leg' ich die Lippen an.
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
in die kein Zagen je sich mischt:
denn unversiegbar ist der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
lab' an dem Quell ich ewig mich."

Weiter lasse man die folgenden Stellen aus dem „Siegfried" auf sich wirken, die an sinnlicher Glut, an Naturalismus die vorangegangenen noch weit übertreffen. Siegfried und Brünhilde einander in orgiastischem Liebesrausch genießend:

„O Siegfried! Siegfried!
siehst du mich nicht!
Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich preßt,
entbrennst du nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir stürmt,
das wilde Feuer,
fühlst du es nicht?
Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wütende Weib?"

Und Siegfried die noch Zögernde, vor dem Untergang im Liebestaumel Zurückbebende umwerbend:

„Faßt dich mein Arm,
umschling' ich dich fest;
schlägt meine Brust
brünstig die deine;
zünden die Blicke,
zehren die Atem sich;
Aug' in Auge,
Mund an Mund:
Dann bist du mir" . . .

Sie brünstig umschlingend in wollüstigem Jauchzen:

„Ha! —
Wie des Blutes Ströme sich zünden;
Wie der Blicke Strahlen sich zehren;
wie die Arme brünstig sich pressen“ —

Am Ende beide auflodernd in einer einzigen, alles verzehrenden Liebesflamme:

„Lachend laß uns verderben —
lachend zu Grunde gehn!“ —

Die gleiche, selbst auf den geringsten Reiz reagierende Sinnlichkeit läßt Siegfried Brunhilde, das geliebte Weib vergessen, um für Gutrune zu entbrennen, deren verlangender Blick auch seine Begierde entzündet:

„Ha! schönstes Weib!
Schließe den Blick!
Das Herz in der Brust
brennt mir sein Strahl:
Zu feurigen Strömen fühl' ich
zehrend ihn zünden mein Blut!“ —

Bemerkenswert im „Ring“ der Mangel jener Verschmelzung von Physis und Ethos, jener negativen Wertung des Trieblebens, die für „Tannhäuser“ und „Parsifal“ so charakteristisch ist. Schon oben wurde der Grund für diese Tatsache angedeutet und wird uns später bei eingehender Betrachtung des „Nibelungenringes“ noch verständlicher werden.

So stöhnt Parsifal auf, nachdem Kundry in der Brust des Toren sinnliches Begehren weckte:

„Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
das alle Sinne mir faßt und zwingt!
Oh! Qual der Liebe! —
Wie alles schauert, bebt und zuckt
in sündigem Verlangen!“ — —

Dem sündigen Verlangen des eigenen Herzens, der in Liebessehnen schmachtenden Kundry spricht der „welthellsichtig“ Gewordene das Urteil:

„In Ewigkeit
wärst du verdammt mit mir
für eine Stunde
Vergessens meiner Sendung
in deines Arms Umfangen!“ —

Mit Kundry litt auch der Tor die Qual der Sehnsucht, ward durch Mitleid wissend, konnte in den aus tiefster Seele sich emporringenden Schmerzensruf ausbrechen:

„Oh Elend! Aller Rettung Flucht!
Oh Weltenwahns Umnachten:
In höchsten Heiles heißer Sucht
nach der Verdammnis Quell zu schmachten!“

Gleich ihm, dem verheißenen Erlöser schaudert der der Erlösung harrende Amfortas vor dem Leben, vor einem Wiedererwachen seiner Sinnenglut wie vor einem Verbrechen, einer Sünde zurück:

„Des eig'nen sündigen Blutes Gewell,
in wahnsinniger Flucht
muß mir zurück dann fließen,
in die Welt der Sündensucht
mit wilder Scheu sich ergießen."

Klingsor gar suchte dem in's Unnatürliche, in's Wahnsinnige sich steigernden Triebe durch unnatürliche Tat zu entfliehen, um ewig unbefriedigt, ein Tantalus der Sinnlichkeit, sich an den Qualen anderer böse Lust zu erzeugen:

„Furchtbare Not!
Ungebändigten Sehnens Pein!
Schrecklichster Triebe Höllendrang,
den ich zu Todesschweigen mir zwang."

Tannhäuser treibt es fort aus den Armen der Venus, aus der schwülen, alle Manneskraft lähmenden Atmosphäre ihres Wollustreiches:

„Bei dir kann ich nur Sklave werden.
Nach Freiheit doch verlange ich."

Nur im völligen Gegensatz zu dem bisherigen Leben vermag er die Freiheit zu erblicken: im Tode.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust.
Oh Göttin, woll' es fassen,
mich drängt es hin zum Tod."

Und später:

„Den Tod, das Grab im Herzen,
durch Buße find' ich Ruh!"

Nach seinem frevelhaften Vergehen an der reinen Jungfrau, an Elisabeth, treibt es ihn zur Selbstkasteiung, zu Bußübung, zur Selbstzerfleischung:

„Doch will ich büßend wallen,
Zerschlagen meine Brust,
im Staube niederfallen, —
Zerknirschung sei mir Lust".

Mit Wolfram blicken wir hinein in das zerrissene Herz des vor sich selbst und seiner Begierde fliehenden, von Wollust und Todessehnsucht getriebenen Tannhäusers:

„Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde
klagt ich mich an mit jammernder Gebärde
der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
des Sehnens, das kein Büßer noch gekühlt;
und um Erlösung aus den heißen Banden
rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt".

Bezeichnend ist der Ausbruch wahnsinnigen Sinnentaumels am Ende seiner Büßerfahrt, dieses les extrêmes se touchent, dieses Leben auf des Messers Schneide:

„Mein Heil, mein Heil hab ich verloren.
Nun sei der Hölle Lust erkoren".

Und im nächsten Augenblick das plötzliche Erlöschen aller Wollustphantasien, die Auflösung, Entsühnung angesichts der vollendeten Elisabeth. — Beseelt vom gleichen Drange nach Loslösung von einem irdischen sinnlichen Leben vermochte Elisabeth das Wunder zu wirken. Im Gebet sprach sie, nur in gemilderter, ihrer Individualität entsprechender Form das gleiche Schuldbekenntnis, die Todessehnsucht aus, die Tannhäuser in leidenschaftlicher Zerknirschung mit der Erzählung seiner Pilgerfahrt offenbart:

„Wenn je in tör'gem Wahn befangen,
mein Herz sich abgewandt von dir —
wenn je in sündigem Verlangen
ein weltlich' Sehnen keimt' in mir, —
so rang ich unter tausend Schmerzen,
daß ich es töt' in meinem Herzen.
Laß mich in Staub vor dir vergehen,
o nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
eingehe in dein selig Reich! —

Schmerzlichstes Begehren, wildester Lebens-, maßloser Liebesdrang ist auch im „Parsifal" der Quell der Todessehnsucht, der Abkehr vom Leben. Parsifal weist Kundry diesen einzigen Quell ihrer Erlösung:

„Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
bleibst du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet
beut nicht der Quell, aus dem es fließt:
Das Heil wird nimmer Dir gespendet,
wenn jener Quell sich dir nicht schließt."

Sie selbst hatte schon die einzige Rettung erkannt, ohne aus eigner Kraft sie erwirken zu können:

„Nur Ruhe! Ruhe, ach, der Müden!
Schlafen! — O daß mich keiner wecke!"

Die schauerliche Scene am Beginn des zweiten Aktes schildert den furchtbaren Kampf, das wahnsinnige Aufbegehren kaum unterdrückter Leidenschaft, das verzweifelte Ringen mit dem „Höllentriebe", aus dem wie Schmerzensschreie eines hilflos gequälten Tieres die Todessehnsucht uns in die Seele dringt, um noch einmal, zum letzten Mal, die dem Erlöschen nahe Lebensflamme in wilder Leidenschaft auflodern zu sehen:

„O ewiger Schlaf,
einziges Heil,
wie, — wie dich gewinnen?"

Die verzweifelte Frage des hilflos dem Moloch sinnlicher Begierde geopferten Menschen, der Schrei nach dem Erlöstwerden, dem Erlöser. Und gleich der Verführerin stöhnt der Verführte.

„Tod! Sterben!
einzige Gnade!
Die schreckliche Wunde, das Gift ersterbe,
das es zernagt, erstarre das Herz!"

Auch seinem Mund entringt sich der Verzweiflungsschrei des Schwachen, dem Fluche Verfallenen, des der Erlösung Harrenden:

„Tötet den Sünder mit seiner Qual!"

Mit dem König leiden auch die Gralsritter, im Kampfe gegen sich selbst den Quell des Heiles zu erschließen, den Parsifal als einzige Genesung Kundry zeigte:

„Ein anderer ist's — ein andrer ach!
Nach dem ich jammernd schmachtend sah
die Brüder dort in grausen Nöten
den Leib sich quälen und ertöten."

Versuchen wir nun aus den gegebenen Stellen ein architektonisches Ganze, ein einheitliches Menschenbild zu gewinnen, das deutlich den durch die gegebenen psychischen Elemente charakterisierten Menschentypus erkennen lasse. Wir gewahrten, daß dem Künstler sich Leib und Seele als zwei unterschiedliche einander feindlich widerstrebende Mächte darstellen. Jede der beiden hat ihre eigene mit denen der anderen in keiner Wechselwirkung stehenden Funktionen. Die Auswirkung der einen schließt die der anderen aus. Positiv gegeben ist eine mit elementarer Gewalt sich entäußernde Sinnlichkeit, die ihren Träger sich so gänzlich unterwirft, daß er als willenloses Werkzeug, als Sklave seiner Leidenschaft erscheint. Diese ihn völlig beherrschende Sinnlichkeit vermag er nicht mehr als natürlichen Trieb, (der ebenso wie sein intellektuelles Bedürfnis normale Befriedigung erheischt,) zu empfinden. Er stöhnt unter der Gewaltherrschaft jenes Triebes wie unter einer Last, die für sein moralisches Bewußtsein zum Laster wird, zur Sünde, von der sich zu reinigen ihm am Ende als einzig erstrebenswertes Ziel vorschwebt. So ist ihm Sinnlichkeit und deren Befriedigung eine Lust. Die Lust wird zur Wollust, die Wollust zur Qual, und mit Meister Eckehart kommt er zu der schmerzlichen Erkenntnis: „Diu wollust der krêatûren ist gemenget mit bitterkeit". Das leibliche sinnliche Leben, in dem allein jene Sinnlichkeit Nahrung, Betätigung und Befriedigung finden kann, das Dasein selbst wird ihm ein Ekel, eine Sünde. Warum aber diese Verurteilung des Daseins, warum diese völlige Absage an das Sinnenleben? Auch sie findet ihre natürliche Erklärung in der eigentümlichen Disposition des Individuums. Im umgekehrten Verhältnis zu der

Stärke jenes Lebensrausches der Sinnlichkeit steht das Vermögen des von ihr Beherrschten, diesen Strom sinnlichen Begehrens einzudämmen, daß er nicht die übrigen Wesenheiten des Menschen überflute und vernichte. Dem allzugroßen Plus auf dieser Seite steht ein ebensolches Minus auf der anderen gegenüber. Ein normaler Ausgleich bleibt ausgeschlossen. Einzige Rettung aus dem Strudel: völlige Entsagung, Ertötung des allgewaltigen Triebes. Sein einziges Heil ist ein schroffes Für oder Wider, ein Despotismus des Geistes, ein: „Ärgert dich dein rechtes Auge, so reiße es aus, und wirf es von dir. . . . . . Ärgert dich deine rechte Hand, so haue sie ab und wirf sie von dir". Himmel und Hölle, Verdammnis und Seligkeit, Sünder und Heiliger sind die Pole, zwischen denen des Menschen Leben sich bewegt. Wir finden uns erinnert an die mittelalterlich-christliche Auffassung, die sich die Menschenseele als Schauplatz dachte, da Engel und Teufel, Gott und Luzifer, der Gute und der Böse einander befehden, um als Siegespreis des Menschen Seele zu erraffen. Eine Passivität, die auch hier noch deutlich zu uns spricht: Der unter seiner Schuld zusammenbrechende Sünder bedarf des Heiligen, des Erlösers, durch dessen Liebesopfer — meist bedeutet das ein Lebensopfer — er entsühnt, vom Fluche befreit, erlöst werde.

Von innen heraus, aus der spezifischen Anlage des Menschen ergab sich die Erkenntnis, die sich als eine dualistische Grundansicht vom Wesen des Menschen charakterisieren ließ, auf ihr sich aufbauend eine Weltanschauung, deren konkrete Erscheinungsform wir soeben skizziert haben.*) Nicht also ein äußerliches Bekennen zu dieser oder

*) Es sind Ergebnisse, mit denen das moderne wissenschaftliche Gewissen, das nur in einer monistischen Hypothese Beruhigung zu finden vermag, im Widerspruch steht. Im Einzelfalle ist uns hier eine Erscheinung gegeben, die K. Lamprecht im großen kulturhistorischen Zusammenhange der jüngsten Vergangenheit zu begreifen lehrt: „In der Tat kann ein wissenschaftliches Denken nur monistisch sein, denn aus der immer entschiedeneren Anwendung des kausalen, zum Monismus drängenden Schlusses sind die Wissenschaften hervorgegangen. Aber ein praktisches, künstlerisches Denken, richtiger Fühlen? Wird es dem wissenschaftlichen Denken immer zu folgen geneigt sein, zumal wenn es, wie in den Zeiten des neuerlichen Kampfes der Phantasietätigkeit gegen den Intellektualismus, überhaupt nur sich selbst leben und sich wenigstens im Bereiche der Kunst von den Systemen des Denkens befreit sehen will? u. s. w.

„Aus diesen Zusammenhängen versteht es sich, wenn mit dem Einsetzen der neuen Zeit der Reizsamkeit die anscheinend so feste Grundlage ausschließlich monistischen Denkens in's Wanken geriet: denn die Reizsamkeit erzeugte zunächst eine ästhetische Kultur, die dem Denken überhaupt feindselig oder wenigstens abgewandt war, und aus dieser gingen ethische Bedürfnisse hervor, denen praktische Konsequenzen eines Dualismus weitaus wichtiger waren als logische Folgerungen in monistischem

jener Weltanschauung, nicht ein äußerliches, aus Sitte, aus Tradition oder Geburt resultierendes Fürwahrhalten des religiösen Dogmas, sondern eine freie, streng individuelle Wahl, bedingt durch eine bestimmte und in ihrer Bestimmtheit erkannte individuelle Anlage des Menschen, kurz eine Erkenntnis, die selbst erst zum Bekenntnis verdichtet, zur philosophisch-metaphysischen oder religiösen Weltanschauung umgeprägt wird.

Völlig ungezwungen ergab sich die Möglichkeit, die Konsequenzen jener Erkenntnis in der konkreten Erscheinung, im Handeln des Menschen zu beleuchten durch Elemente des Christentums. Tatsächlich erhebt sich der Bau des Christentums, die christliche Kirche mit ihrer Lehre und ihrem Glauben auf dem gleichen Fundament, eben auf jener dualistischen Grundansicht vom Wesen des Menschen und der daraus sich ergebenden Bedürfnisse. In dem Unterbau des Christentums, dem eigentlichen Urchristentum und seinen spezifisch katholischen Konsequenzen findet sich eine große Ähnlichkeit, teilweise völlige Identität mit den oben bezeichneten Wagnerschen Anschauungen. Diese aber verflüchtigt sich nach den oberen Stockwerken mehr und mehr, wie sie schließlich mit dem modernen Christentum völlig verschwindet, einem Christentum, das (abgesehen von der katholischen Richtung) mit gänzlich fremden, ihm nicht wesenseigenen Elementen durchsetzt, ja, man darf sagen, durch Elemente heterogener Weltanschauungen zersetzt ist. Überaus belehrend wirken in dieser Hinsicht die Streitigkeiten innerhalb der Kirche, nicht minder die zur zweiten Natur gewordene Taktik der modernen liberalen Theologie. Man mag diese angreifen an welchem Ende man wolle, immer wird sie das gleiche Meisterstück vollführen, ihr „Christentum" den Anschauungen des jeweiligen Gegners zu akkomodieren. Diese nach den verschiedensten Fronten sich wiederholenden Vorgänge zusammen ins Auge fassend, werden wir an jenen ausgehungerten Wolf erinnert, der sich selbst auffraß und nur den Schwanz, in unserm Falle den bloßen Namen des Christentums übrigließ. Wenige haben die Einsicht oder den Mut, den Konflikt ernsten Christentums mit der Gegenwart und ihren Bedürfnissen und Forderungen einzugestehen.*)

Sinne. Und so ist heute selbst eine Anzahl jüngerer Philosophen vorhanden, die dem Dualismus huldigen."

K. Lampr. Dtsch. Gesch., 1. Ergänzungsbd. p. 437 f.

*) Wahrhaft erquickend wirkt da ein Büchlein, wie das des Pfarrers Friedrich Naumann: „Briefe über Religion".

Man vgl. ferner die Broschüre von Albert Kalthoff: „Modernes Christentum" (in der Sammlung Moderne Zeitfragen, hersg. v. Dr. Hans Landsberg. Panverlag.) Seite 18 ff., 28 ff.

Ferner Ed. v. Hartmann: „Die Selbstzersetzung des Christentums". (1874.)

Lassen sich schon in Werken Wagners, die nicht christliche Stoffe als Vorwurf haben, solche mit den Fundamenten des Christentums verwandte Züge erkennen, so erscheint es ohne weiteres verständlich und gerechtfertigt, daß Wagner zu christlichen Sagenstoffen griff, die ihm die Möglichkeit gaben, seine Anschauungen restlos im Bilde zu gestalten. Aus dieser Stoffwahl auf ein bewußtes Bekenntnis zur christlichen Kirche und ihrem Dogma zu schließen, ist nach den vorangegangenen Erörterungen ein Unsinn. Wäre ein solches anzunehmen, so hätte es nie und nimmer in modern protestantischem Sinne ausfallen können, sondern hätte einem urchristlichen ähnlicher sehen, kurz nur katholisch charakterisiert sein müssen. Nicht Sitte und Gewohnheit, nicht ein zufälliges Hineingeborensein in christliche Anschauungen, sondern ein rein individuelles tiefinnerliches Bedürfnis ergab sich als Quell dieser Tendenz zum unverfälschten Christentum. Bei entgegengesetzter Anlage hätte es notwendig zum Heidentum geführt, wofür der Fall Nietzsche den beredtesten Kommentar zu geben vermag. Hinfällig ist auch der der Lebensgefährtin Wagners, Frau Cosima, gemachte Vorwurf, sie habe ihren Gatten in katholischem Sinne beeinflußt. Offen gelassen ob dies geschah oder nicht, — tatsächlich hätte sie den Meister nur in einer schon vorhandenen Grundstimmung bestärken können.



VII.

„Es ist dem Menschen gut, daß er kein Weib berühre“.

1. Korinther VII, 2.

Plastischer noch treten die Züge des gewonnenen Bildes heraus, wenn wir uns die Frauengestalten der Wagnerschen Dramen vergegenwärtigen. Die Wandlung, die die Frauen-Charaktere seit dem „Fliegenden Holländer“, dem ersten Wagnerschen Werke sui generis, erfahren, steht nahezu im umgekehrten Verhältnis zu dem inneren Wachstum, das die Helden masculini generis erleben. Das zunehmende Plus auf der männlichen wird kompensiert durch ein sich steigerndes Minus auf der weiblichen Seite. Die im Beginn herrschende, fast absolute Verherrlichung, ja Vergöttlichung des Weibes weicht mehr und mehr dem Zweifel an ihrer Kraft und Vollkommenheit. Wie Licht und Schatten wirkt die Gegenüberstellung der Senta und der Kundry. Wir werden beobachten, daß dieses ständige Sinken der Einschätzung des Weibes, die stetig zunehmende Charakterisierung als Geschlechtswesen der Annäherung an das urchristliche Ideale parallel läuft, notwendig parallel laufen mußte, sollte nicht ein Widerspruch die strenge Folgerichtigkeit der sich konstituierenden Wagnerschen Weltanschauung aufheben. Lassen wir die Gestalten an unseren Augen vorüberziehen.

Rein, durch keine Schatten getrübt erblicken wir die lichte Mädchengestalt der S e n t a. Keine irdische Macht vermochte sie ihrem tief innerlich erschauten Erlöserberufe zu entfremden. Kindesliebe, Liebesglück, die Treue dem Verlobten, Leib und Leben opfert sie, um treu zu bleiben der inneren Stimme, die sie zur Erlöserin des verdammten Holländers berief:

„Preis deinen Engel und sein Gebot!
Hier steh mich treu bis in den Tod!“

An die Treue eines Weibes ist die Erlösung des irrenden Mannes gebunden. — Und die Treue des Weibes besteht.

Die selbstlose Liebe, die Caritas eines reinen Weibes ist die Wundermacht, die den Sünder Tannhäuser heiligt und entsühnt. E l i s a b e t h wird zur Büßerin, zur Heiligen, opfert Liebe und Leben, um der heiligen Jungfrau „reichste Huld nur anzufleh'n für seine Schuld“.

Im „Lohengrin", über dessen eigentümlich exklusive Stellung in der Reihe der Wagnerschen Dramen noch zu handeln sein wird, regen sich die ersten Zweifel an der erlösenden Kraft des Weibes. „In ihrer Hand, in ihrer Treu' liegt alles Glückes Pfand". Elsas zweifelnde Schwäche gebiert das Verhängnis, die tragische Schuld.

Im „Ring des Nibelungen" ist Brünhilde auserlesen, des Gottes letzten Willen, die Erlösung zu vollbringen. Doch welchen langen Leidensweg gilt es zu durchmessen, „daß wissend würde ein Weib". In der „Walküre" ist sie die Jungfrau, die noch die Liebe nicht kennt, spröde, unnahbar, umstrahlt von dem göttlichen Glanze der Jungfräulichkeit:

„Kein Gott nahte mir je:
Der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
heilig schied sie aus Walhall".

Des ersten liebenden Mitleids Regung büßt sie mit dem Zauberschlaf, in den des göttlichen Vaters Zorn sie versenkt, bis daß sie durch des Helden Kuß zu neuem Leben, zur Liebe erwacht, als Weib Siegfried sich hinzugeben.

„Göttliche Ruhe
rast mir in Wogen;
keusches Licht
lodert in Gluten;
himmlisches Wissen
stürmt mir dahin;
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!"

Alle verschlungenen Pfade des liebenden irrenden Weibes durchwandert sie, die Qualen der Sehnsucht, verratener Liebe, der Eifersucht und blinder Rache, um endlich, hellsichtig geworden durch Leiden, an der Bahre des ermordeten Helden das erlösende Werk zu vollführen.

„Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt".

Isolde ist liebendes Weib, die Liebe selbst in ihrer bitter-süßen Gestalt. Sie ist nicht mehr Erlöserin, sondern am Ende selbst Erlöste. Die Rache noch im Herzen, gab erwachende Liebe den Todfeind dem Leben zurück:

„Von seinem Bette
blickt' er her, —
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, —
er sah mir in die Augen.
Seines Elendes
jammerte mich;
das Schwert — das ließ ich fallen".

Betrogene Hoffnung, verwundete Sehnsucht im Herzen, auf Rache sinnend, nicht mehr für Morold, für eigene verschmähte Liebe, steht sie Tristan abermals gegenüber. Auch hier noch bleibt Tristan Selbstherrscher seiner Gefühle, steht noch im Banne seines Traumes von Ehre, Ruhm und Treue, wiewohl „den Trug des Herzens" durchschauend, den Tod als Freund erkennend:

„Vergessens güt'ger Trank,
dich trink' ich sonder Wank".

Im Genusse des vermeintlichen Giftes löst sich der Bann, im Liebesbekenntnis entfließt seinem Munde die lange verborgene Erkenntnis, verfällt er aus Todesahnen dem wildesten Liebesdrange, dem Leben, das mit Isoldes Liebe neu begann.

Als beide in der nächtlichen Szene des zweiten Aktes sich schon hinüberträumten in die ewige Nacht, aus der es kein Erwachen gibt; als ihre Sehnsucht schon zur Wirklichkeit geworden schien, da sie singen und träumen: „so starben wir" — da muß Tristan noch einmal schmerzlich erwachend rufen:

„Tags-Gespenster!
Morgen-Träume —
täuschend und wüst —
entschwebt, entweicht!"

Nach des Königs Frage, für die er keine Antwort gibt, sich fragend zu Isolde wendend, „welche die Augen zu ihm sehnsüchtig aufgeschlagen hat":

„Wohin nun Tristan scheidet,
willst du Isold', ihm folgen?
Dem Land, das Tristan meint,
Der Sonne Licht nicht scheint":

Hier schon steht er auf der Höhe seines Lebens, von der sein Blick hinüberschweift in „das dunkel

„nächt'ge Land,
daraus die Mutter
einst mich sandt',
als, den im Tode
sie empfangen,
im Tode sie ließ
zum Licht gelangen.
Was, da sie mich gebar,
ihr Liebesberge war,
das Wunderreich der Nacht,
aus der ich einst erwacht, —
das bietet dir Tristan,
dahin geht er voran".

Und nun die weihevoll ernste, alles Sehnens ledige Frage:

„Ob sie ihm folge
treu und hold,
das sag' ihm nun Isold'".

Isolde sieht nur Tristan, den Geliebten, nur durch ihn nnd mit ihm vermag sie den Blick zu gewinnen in jenes „Wunderreich der Nacht", dessen Nähe sie ahnt, ohne sie ganz zu fassen:

„Wo Tristans Haus und Heim,
da kehr' Isolde ein:
auf dem sie folge
treu und hold,
den Weg nun zeig' Isold'!"

Und Tristan küßt sie sanft auf die Stirne wie der ältere Bruder die jüngere Schwester, der er zum Führer bestimmt ist. Noch gilt hier Zarathustras Wort: „Des Mannes Gemüt aber ist tief, sein Strom rauscht in unterirdischen Höhlen; das Weib ahnt seine Kraft, aber begreift sie nicht".*) Wen Worte nicht überzeugen, der lausche den wehmütig heilig ernsten Klängen, die jene Worte von Seele zu Seele tragen, Worte und Klänge, wie sie noch einmal an unser Ohr dringen im „Parsifal", da Kundry feuchten Auges ernst und ruhig bittend zu Parsifal aufblickt und seinen Worten lauscht:

„Ich sah sie welken, die mir lachten:
ob heut' sie nach Erlösung schmachten? —
Auch deine Träne wird zum Segenstaue:
Du weinest — sieh'! es lacht die Aue."

Um dann ebenfalls jenen sanften Weihekuß auf die Stirne zu empfangen.'

Der dritte Aufzug zeigt uns den Helden noch einmal im Kampfe zwischen Liebesqual und Todessehnsucht, zwischen dem großen Ja und Nein zum Leben. Isolden erblickend reißt er die Wunde auf, der Blut und Leben entfließt, spricht er das Nein, um voran zu gehen, wie er versprach. Erst der vollendete tote Tristan läßt Isolden den Weg finden zum eigenen Liebestod. Die leise tönende Klage und die süße Versöhnung mit Isoldes Irren, die gleiche Musik tönt auch aus dem Tagebuch, das der Meister im Zeichen Mathildes führte. Hier stehen wir ehrfürchtig schweigend an der reinsten Quelle jener Worte und Töne. Wer Ohren hat zu hören, der höre und erspare es mir, das Zarteste „beweisend" zu zerpflücken.

Das Evchen der „Meistersinger" ist eine Jungfrau, schlecht und recht, eben zur Liebe erwacht und doch auch noch Kind. Und nur das Kinderauge Evchens tut jenen einzig tiefen kurzen Blick in Meister Sachsens Seele:

„O Sachs! Mein Freund! Du teurer Mann!
Wie ich dir Edlem lohnen kann!
Was ohne deine Liebe
was war ich ohne dich,

---

*) Nietzesches Werke, Gr. Okt. VI, 97.

Ob je ein Kind ich bliebe,
erwecktest du nicht mich?
Durch dich gewann ich,
was man preist;
durch dich ersann ich,
was ein Geist!
Durch dich erwacht,
durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn:
du ließest mich erblüh'n!" —

Dann bricht sich ihr Auge, das noch eben so klar und tief schaute an dem Blicke des Geliebten, wird geblendet durch „die Sonne ihres Glückes". Verlassen steht der Meister auf einsamer Höhe und segnet noch die, die er hinter, die er unter sich ließ.

In Kundry ist das negative Extrem zu dem positiven einer Senta oder Elisabeth erreicht. Sie, die „Namenlose, Urteufelin, Höllenrose", stöhnt unter dem Fluche, wie ein wildes Tier gehetzt von leidenschaftlicher Begierde. Ihrer selbst nicht mächtig, wehrlos, willenlos dient sie dem Zauberer Klingsor, diesem Fleisch und Blut gewordenen Dämon

„Ungebändigten Sehnens Pein,
schrecklichster Triebe Höllendrang",

harrt sie des einen, der nicht ihrer Verführungskunst erliege, der rein und unberührt sie erlöse:

„Seit Ewigkeiten — harre ich deiner,
des Heiland's ach! so spät,
den einst ich kühn verschmäht."

Ein weiblicher Holländer treibt sie auf dem wilden Meere ihrer Leidenschaft, wie jener fliegende Holländer das Ende, ewige Ruhe vergeblich suchend:

„Kenntest du den Fluch,
der mich durch Schlaf und Wachen,
durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
zu neuem Leiden neu gestählt
endlos durch das Dasein quält!"

Wie jener die Treue eines Weibes, seiner Rettung Unterpfand, vergeblich suchte und verzweifelt klagt:

„Dich frage ich, gepriesener Engel Gottes,
Der meines Heils Bedingung mir gewann:
war ich Unseliger Spielwerk deines Spott's,
als die Erlösung du mir zeigtest an? —
Vergebene Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ewige Treue auf Erden ist's getan".

So quält sich Kundry in eitlem Hoffen auf eines Heilands erlösende Kraft:

„Ich sah ihn — ihn —
und — lachte . . . . .
Da traf mich sein Blick. —
Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
in höchster Not —
wähn' ich sein Aug' schon nah' —
den Blick schon auf mir ruh'n: —
Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder —
ein Sünder sinkt mir in die Arme!"

Das Verhältnis von Mann zu Weib ist hier völlig umgekehrt: In jenen ersten Werken der Mann der Irrende, Fehlende, Verfluchte, — das Weib die Erlöserin; — hier das Weib in gleicher Verdammnis mit dem Holländer, Tannhäuser, Klingsor, Amfortas, — ein Mann der Sieger, Heiland, Erlöser.

Diese Umwertung, ja man darf sagen Entwertung des weiblichen Wesens als eines erlösenden Elementes im Leben des Mannes, diese völlige Umkehrung des Verhältnisses der Geschlechter zu einander findet ihre Motivation in der immer vollkommneren Ausgestaltung jenes männlichen Charakters, den wir als eine typische Verkörperung Wagnerscher Anschauung erkannten. Wir sahen: Der Mann steht unter dem Zwange eines elementaren Willens, eines Trieblebens, das meist in seiner konzentrierten Form, einer stark betonten Geschlechtlichkeit, der Liebe zum Weibe gipfelt. Aber gerade der Gegenstand seines heftigsten Begehrens, das Weib war es wiederum, das ihn aus diesen Banden sinnlicher Begierde zu befreien, aus diesem krampfartig quälenden Zwiespalt zwischen Trieb- und Vernunftleben zu lösen vermochte. So war ihm das Weib der Inbegriff seiner Hölle und seiner Seligkeit, seines Verderbens und seines Heils, war ihm der Quell höchster Lust und tiefsten Leidens. Zwischen diesen schroffen Gegensätzen schwankt seine Wertschätzung des Weibes auf und nieder, zwischen Liebe und Haß, Genuß und Ekel; dieses schwankende Urteil nur ein Spiegelbild seines eigenen problematischen Wesens. Von diesem qualvollen Zwitterdasein sich zu befreien, den ruhenden Punkt in dieser ewigen Bewegung von Pol zu Gegenpol, das Ende, die Erlösung zu finden, wird für ihn der einzige Sinn seines Lebens, das Ziel seines Strebens; dies der Oberwert, zu dem alle anderen nur Unterwerte, Mittel zu diesem höchsten Zwecke sind. Das Negativ zu diesem positiven Ziel ist eben jenes einseitige Sinnenleben, dessen Wertung anfangs fast unmerklich, später immer deutlicher und bestimmter auf das Objekt des Begehrens, auf das Weib übertragen wird. Die einseitige Sexualität des Mannes beeinflußt sein Urteil, läßt ihn das Weib nur noch als Geschlechtswesen betrachten, als das lockende Ziel seines Sehnens, zugleich als den ge-

fährlichsten Feind seiner klaren Erkenntnis, die in der Loslösung von allem Sinnlichen sein Heil verbürgt. Der männliche Charakter wird ins Weibliche übersetzt, bis am Ende in Kundry die Metamorphose männlichen Wesens ins weibliche vollzogen ist. So wandelt sich die Erlöserin zur Leidensgefährtin, zur Mitschuldigen, ja zur eigentlichen intellektuellen Urheberin seiner eigenen, als Sünde gefaßten sinnlichen Begierde. Sie wird selbst schuldig, Verführerin, Sünderin, das verderblichste Netz, in dem sich des Mannes Wissen und Wollen verstrickt. In seiner Anschauung — und wie könnte diese einen anderen Charakter als den subjektiven seines eigenen Naturells tragen — wird das Weib zur Inkarnation seiner eigenen Lust und Begierde. Der ihm selbst eigene Trieb entäußert sich, wird Fleisch und Blut, um als Verführer in holder, alle Sinne und Vernunft betörender Gestalt ihm entgegenzutreten. Der Mann vermißt die Macht seines Verführers an dem Mangel eigener Kraft, jenen Lockungen zu widerstehen. Er dient dem Weibe und nährt in der Brust den Haß und die Furcht des Sklaven, lauernd auf die Gelegenheit, dem Tyrannen zu entfliehen. Boshaft und rachsüchtig wie alle Schwäche lernt er im Dienen den Tyrannen verachten. Und diese im Innersten genährte Abneigung, Verachtung, Haß und Ekel bauen ihm die Brücke hinüber in das Land seiner Verheißung, der Befreiung von quälendem Sklavendienst, der Erlösung. Der Entsühnte, Heilige ist das Geschöpf dieses Sklavenaufstandes der Schwachen gegen den Überstarken. Das Drama erscheint so letzten Endes nur als ein Abbild des wilden erbarmungslosen Kampfes der Geschlechter, der wie nach ewigen Gesetzen der Anziehung und Abstoßung zwischen Liebe und Haß endlos auf- und niederwogt. Dieser Kampf ist das gewaltige Phänomen, vor dem ein Marke tief erschüttert steht und fragt:

„den unerforschlich
furchtbar tief
geheimnisvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?“

Die Gegner in diesem Ringen, zwei feindliche Prinzipien verkörpernd: der Mann das spirituelle, das geistige Element, das in ihm und durch ihn nach Freiheit ringt, nach Selbstherrlichkeit, nach absoluter Monarchie. Das Weib das materielle Element, die Sinnlichkeit, die den Mann für sich zu gewinnen, sich zu unterwerfen trachtet, nicht ohne die Größe ihres Gegners dunkel zu ahnen. Über dem philia kai neikos das schon die Alten als ein Grundphänomen erkannten (Empedokles) herrscht der große Unparteiische, der in's Dämonische gesteigerte Lebenswille. Er ist der spiritus rektor jenes Kampfes, der gleich einem deus ex machina gefürchtete Feind aller Erkenntnis, der

Räuber ersehnter Ruhe. Ihm, der wie ein böser Dämon die Individuen zum Kampfe peitscht, dessen Wirken wie das satanische Spiel einer übermenschlichen Macht empfunden wird, ihm tritt eine andere hehre Macht entgegen, mit deren Sieg der Kampf für immer beendet, dem müden Kämpfer ersehnte Ruhe, Heil und Erlösung gespendet wird. Von ihr fühlt er sich berufen, geweiht zum Kampfe; von ihr empfängt er Mut und Kraft; zu ihr fleht er in schwacher Stunde, im Augenblicke höchster Not. Sie ist's, die einst dem Fliegenden Holländer seines „Heils Bedingung" gewann; sie „der Gnade Wunder", die dürrem Stabe frisches Grün entsprossen ließ; sie „die überird'sche Macht", in deren Bann der Schwanenritter steht. Sie auch wirkt in Brünhilde, als sie des Gottes letzten Willen vollführt. Sie sprach zu Amfortas durch „hellerschauter Wortezeichen Male", Rettung verheißend aus Seelenqual und bittren Leibesschmerzen; ließ Parsifal sein heiliges Amt erkennen und segnete das vollbrachte Werk aus Himmelshöhen:

„Höchsten Heiles Wunder;
Erlösung dem Erlöser!"



VIII.

„Religiös sind . . . . alle die Vorstellungen und Gefühle, die sich auf ein ideales, den Wünschen und Forderungen des menschlichen Gemütes vollkommen entsprechendes Dasein beziehen".

Wundt, Ethik.

In dieser die menschliche Psyche scheinbar von außen bewegenden, transcendental gedachten Kraft vermögen wir nur die psychische Kraft des Menschen selbst wieder zu erkennen. Sie ist seine zur höchsten Schöpferkraft erhobene Sehnsucht, sich dem quälenden Zwange jener anderen ewig unstillbaren Sehnsucht zu entreißen, die Tristan meint:

„Sehnen! Sehnen —
Im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben".

Von der „unnütz tollen Wut" zu genesen, dem „alten Wahn"

„ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehn oder stehen"

sich der Umschlingung jener Hydra zu entwinden, die aus erfüllter Sehnsucht zehnfache Sucht und Gier erstehen läßt. Der Inhalt dieser Sehnsucht wird zum gepriesenen Ideal, zum Werte aller Werte, zum absoluten Wert. Und ist so wenig absolut wie jene Sehnsucht, die aus der individuellsten Anlage des Menschen heraus geboren wurde, von ihr Form und Inhalt erhielt, nur das als notwendig erkannte Komplement jener Anlage darstellt. Der Dichter behält Recht: „Der Mensch ist das Maaß aller Dinge" und nicht ein unbestimmter, in's Allgemeine verschwimmender Schattenriß des Menschen, sondern das bestimmt charakterisierte Individuum mit seinen konkreten Bedürfnissen. Der lebensvollen Mannigfaltigkeit menschlicher Individualität muß die Mannigfaltigkeit jener Oberwerte entsprechen, die darum aber im Hinblick auf die Gesamtheit der Menschen in ihrer Relativität erkannt sind, sich lediglich der Anschauung des bestimmten Individuums und seiner wesensverwandten Gesinnungsgenossen als absolute Werte darstellen. Differenzierung ohne Ende! — Relativität aller Werte! — Mithin Freiheit und Duldsamkeit notwendige Folge jener! Jede Intoleranz, jede Uniformierung, die über eine bestimmt charakterisierte Menschengruppe hinaus ihren Kanon höchster Werte anerkannt wissen

will, ist ein crimen laesae majestatis des menschlichen Wesens, ein Verbrechen am Leben selbst und dem Beginnen eines tollen Arztes zu vergleichen, der alle Krankheiten kurieren wollte mit der gleichen Medizin, einem Universalheilmittel, einem Hokuspokus, den es nie gab und nie auch geben wird. Was dem einen Heil und Leben spendete, bedeutete dem anderen Gift, Verderben und Tod. Einzige und beste Gewähr für die Wirksamkeit des als notwendig erkannten Heilmittels ist der Glaube an seine Heilkraft, die Hoffnung auf Genesung dessen, der es genießt. Der junge Nietzsche erkannte das wohl, als er mit zarter Duldsamkeit der Schwester Werben für die von ihm persönlich überwundene Lehre Christi zurechtwies: „Gewiß, der Glaube allein segnet, — nicht das Objektive, was hinter dem Glauben steht. Dies schreibe ich dir nun, liebe Elisabeth, um dem gewöhnlichsten Beweismittel gläubiger Menschen damit zu begegnen, die sich auf ihre inneren Erfahrungen berufen und daraus die Untrüglichkeit ihres Glaubens herleiten. Jeder wahre Glaube ist auch untrüglich: er leistet das, was die betreffende gläubige Person darin zu finden hofft; er bietet aber nicht den geringsten Anhalt zur Begründung einer objektiven Wahrheit . . . . .“. (Bonn, 11. Juni 1865*).

Vermögen wir die Oberschichten der menschlichen Psyche genügend tief abzugraben, so muß es gelingen, als die Wurzel des Glaubens die Sehnsucht bloßzulegen. Wir werden den Glauben charakterisieren als eine von Hoffnung getragene Sehnsucht, als den Inbegriff eines tiefgefühlten Mangels, eines schmerzlich und in der Hoffnung auf seine ideelle Befriedigung süß empfundenen Bedürfnisses des Individuums. Der Glaube an sich, der inhaltlich, materiell nicht näher bestimmte Glaube schließt eine objektive Wahrheit ein, eben das allgemein menschliche Bedürfnis nach einem Ausgleich der Kräfte, nach einer Verschmelzung der Gegensätze. Seine Existenzbedingung überhaupt hat einen objektiven Wert. Worin aber vor allem das populäre Denken eine objektive Wahrheit erblickt, in dem Inhalt, der materiellen Bestimmung des Glaubens, ist nur ein relativer, ein subjektiver Wert gegeben, eben der Glaube an die Erfüllung einer bestimmt charakterisierten Lebensbedingung, einer conditio sine qua non des Individuums, die darum aber die Versuchung zur Verallgemeinerung in sich birgt. Dieser Irrtum, der relative Werte zu absoluten erklärt, diese mit autoritativer Macht über die Gemüter ausstattet, um sie mit selbstherrlicher Intoleranz zu allgemeiner rücksichtsloser Geltung zu bringen, diese „Verlegenheit des Intellekts“, wie Nietzsche den Grundirrtum der konfessionellen Religion glücklich bezeichnet, ist die Quelle des Unheils, das die Geschichte als

*) Nietzsches Briefe, hersg. v. Oehler. S. 15 f.

Begleiterscheinung des zum Gesetze, zum Dogma erhobenen Glaubens zu berichten hat*).

Am innigsten gelangt nun dieser Glaube an die Befriedigung jener oben charakterisierten Sehnsucht im Gebet zum Ausdruck, das in den Werken bis zum Lohengrin und dann noch einmal im Parsifal zunehmende Bedeutung gewinnt. Im Gebet erlangen die einander widerstrebenden Kräfte des menschlichen Wesens dramatische Wirklichkeit, werden als betendes Subjekt und angebetetes Objekt einander gegenübergestellt, aber doch eben nur als Äußerungen eines durchaus immanenten psychischen Prozesses. Das Gebet ist somit, auf seinen psychologischen Urgrund zurückgeführt, das inbrünstigste Selbstgespräch des Menschen, die höchste Objektivation seines eigenen Wesens und in diesem Sinne dem Schaffen des künstlerischem Genius verwandt. Wie dieser erschaut der Mensch im Gebet sein eigenes Selbst in ungeschminkter Wahrheit, losgelöst von aller Convention, durch deren täuschende Schminke das ursprüngliche wahrhaftige menschliche Wesen hindurchleuchtet. Im inbrünstigen Gebet ist dem Menschen „das klare Weltenauge der Erkenntnis" verliehen, mit dem er den Mikrokosmos seines Ichs deutlich in seinem Verhältnis zum Makrokosmos erkennt. Wenn Feuerbach sagt: Die Götter sind die verwirklicht gedachten Wünsche des Menschen, so darf man ergänzend hinzufügen: Und das Gebet ist der Augenblick des deutlichsten Bewußtseins dieser Wünsche, wie auch der Hoffnung auf ihre Ecfüllung. Das Gebet ist daher nichts weniger als Idolatrie, wie Schopenhauer meint (Schph. V, 396 f.), der bei diesem Urteil die letzten psychologischen Voraussetzungen des Gebetes unbeachtet läßt, nur die Gedankenlosigkeiten eines rein formalen, zur äußerlichen Ceremonie erstarrten Gottes- oder Götzendienstes vor Augen hat. Das Gebet ist vielmehr im Augenblicke seiner Geburt der ideale Ausdruck realer Wünsche und Bedürfnisse des menschlichen Wesens, der Ausdruck einer tiefempfundenen äußeren oder inneren Not und somit auch einer psychologischen Notwendigkeit im Sinne des Sprichworts: Not lehrt beten. Bezeichnend aber, daß den Betenden neben Glaube und Hoffnung auch das Gefühl der augenblicklichen Schwäche, Ohnmacht, ja Verzweiflung beseelt, und die tatsächliche Wirkung des Gebetes nur in der Bejahung und Stärkung der besseren, aber im Augenblicke des Gebetes nicht selbstsicheren Kräfte des Menschen zu suchen ist. Das Gebet ist somit Selbstzeugnis, Selbstermahnung, Selbsterhebung, in dem charakteristischen psychologischen Vorgang, daß der Mensch in sich nur den überwältigenden

*) Vgl. für das Folgende: Jul. Duboc. 100 Jahre Zeitgeist in Deutschland. 2. Teil. S. 243 ff., wo eine von den vorliegenden Ausführungen z. T. unterschiedene Auffassung vorgetragen ist.

Mangel verkörpert fühlt, die Möglichkeit seiner Aufhebung aber, die eben doch auch in seiner psychologischen Kraft verborgen liegt, aus sich heraus in's Übermenschliche, Göttliche projiziert. Am eindringlichsten zeigt sich der eben geschilderte Vorgang bei gefühlsstarken, ein reiches Innenleben führenden Individuen, besonders bei Kindern, wenn sie in irgendeiner sie bedrängenden Situation zu beten beginnen, ungeachtet der ihnen angelernten rein verstandesmäßigen Gebetsformeln. Vermöchte der Psycholog diese im Augenblicke eines inbrünstigen, in stammelnden Worten sich mitteilenden Gebetes zu belauschen, er könnte keinen tieferen, untrüglicheren Blick in ihre Psyche und damit in das menschliche Wesen überhaupt tun. Belauschen wir die Wagnerschen Frauen und Männer in ihren Gebeten, so spiegelt sich auch im Gebet der Wandel vom Konventionellen zum Individuellen wieder, zeigt sich deutlich die Abwandlung des Gebetes, des formulierten, das Individuelle in konventionellen Formen wiedergebenden Selbstgesprächs, bis hin zu dem schmerzlich wunden Schrei nach Erlösung im „Parsifal", dieser Improvisation der Not. Und nicht der Ausfluß frömmelnder Impotenz ist dieses Beten, sondern die schmerzlichste Selbstentäußerung des Einsamen, des an sich selbst und der Welt Leidenden. H. Dinger hat die charakteristische Betonung des Gebetes bei Wagner erkannt, die „nicht als bloße Gesangsnummern im Sinne des Ave Maria 2c. der älteren Opern aufzufassen sind". Die psychologischen Voraussetzungen des Gebetes aber bleiben ihm verborgen, wenn er das Gebet als Ingredienz einer bestimmten, wohl gar dogmatisch begrenzten Weltanschauung faßt und damit auch nur im formulierten Gebet „ein bedeutsames Moment in der Eigentümlichkeit der Probleme und Charaktere der Dichtungen wie des Dichters selbst zu erkennen" vermag. Nicht in der rhetorischen Form, sondern in der Stimmung liegt der eigentliche Charakter und Wert des Gebetes. Je formloser, improvisierter, umso sicherer ist es der individuelle Ausdruck der Wünsche des Menschen. So scheint mir Wagner im „Parsifal" an die psychologische Quelle des Gebetes selbst hinabgedrungen. Nirgends deutlicher als im „Parsifal" vermag ich in die Psyche des Schöpfers und seiner Geschöpfe hineinzuschauen. Dingers Erkenntnis sinkt mir am Ende zur schalen Phrase herab, wenn er sagt: „Ein formuliertes Gebet hat Wagner nicht wieder geschrieben; das Rienzigebet war mit der alten Weltanschauung verklungen Wagner selbst betet nicht mehr in seinen Dichtungen — er läßt nur beten", eine Phrase die man nur auf den Kopf zu stellen hat, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen*).

*) Vgl. Hugo Dinger, Richard Wagners geistige Entwicklung; S. 27 f. und S. 134.

Der Inhalt jener Sehnsucht verdichtet sich nun zum religiösen Ideal, zum letzten, höchsten, zum absoluten Wert. Dieser Oberwert setzt wiederum eine Reihe von Unter-, von Mittelwerten voraus, deren Gewinn den Weg zu jenem höchsten Ziel, nicht aber dieses Ziel selbst bedeutet. Auch hier läuft bei Tradition dieser Wertskala ein Irrtum, ein Mißverstehen unter, indem sie von den Individuen oder Geschlechtern, die sie nur überkommen, nicht selbst gesetzt haben, als Selbstzweck angesprochen, zu formalen Handlungen ohne tieferen Sinn, ohne wahren ethischen Wert herabgewürdigt werden. Die Geschichte der Kirche berichtet über die hohle Werkgerechtigkeit, über die opera operata, und das Evangelium erzählt vom Messias, der da kam, das Gesetz nicht aufzulösen, sondern zu erfüllen, mit neuem sittlichen Geiste zu erfüllen. Sollen ursprünglich aus dem lebendigsten Leben geborene Ideale nicht erstarren zu leeren Formen, zu hohlen Götzen, so gilt des Dichters Wort:

„Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen."

Eine gottgewollte Stabilität der religiösen Anschauung wäre nur ein frommer Betrug, im besten Falle ein frommer Wunsch. Zusammenfassend müssen wir sagen, daß religiöser Sinn ohne sittliches Pathos undenkbar ist, daß Religion und Sittlichkeit Schwestern sind und jene ohne diese nicht bestehen kann.*) Und weiter, daß die religiös-sittlichen Werte als individuellen Ursprunges auch individuell bestimmte

---

*) vgl. auch W. Wundt, Ethik, p. 79.

„Die Motive des religiösen Gefühls sind denen des sittlichen so nahe verwandt, daß eine Trennung beider unmöglich ist.

p. 52: . . . . „Sobald überhaupt der Gedanke an ideale sittliche Vorbilder des menschlichen Handelns oder an ideale sittliche Weltordnung sich regt, muß derselbe innerhalb der religiösen Idealvorstellungen zum Ausdruck gelangen.

p. 42: . . . . „Die letzten Zwecke sind aber auch nach der ethischen Theorie nur in der Form der religiösen Ideen dem Bewußtsein gegeben."

Daß und wie sich ideale sittliche Vorbilder in religiöse Idealvorstellungen einkleiden lassen, hat die Darstellung zu zeigen versucht. An einer für unseren Zusammenhang bemerkenswerten Stelle seiner Ethik (p. 48) weist Wundt auf die von uns wiederholt betonte innerliche Beziehung der Kunst zur Religion hin. Es heißt dort:

„Da die Erfahrung höchstens entfernte Annäherungen an ein solches Ideal darbieten kann, so lebt es zunächst nur in der Vorstellung der Menschen; es dient vor allem das künstlerische Schaffen, das von frühe an die sinnliche Wirklichkeit zu idealisieren bestrebt ist, gleichzeitig der Äußerung und der Erweckung religiöser Gefühle."

Damit ist ein Problem angedeutet, das Wagner in dem Aufsatz: „Kunst und Religion" (X. 211 ff.) behandelt, das er theoretisch und praktisch im Kunstwerk zur Darstellung gebracht hat. Der 2. Teil wird hierauf näher einzugehen haben. Die Parallele Schiller-Wagner, „Die ästhetische Religion" jenes wird Gelegenheit hierzu bieten.

Inhalte haben, ihnen also, wie schon oben ausgesprochen, relative, nicht absolute Bedeutung zukommt. Eine die Menschheit umfassende Religionsgemeinschaft ist eine Utopie, eine alleinseligmachende Kirche eine Tyrannis der Geister.

Diese Zusammenhänge verbieten es auch, eine allgemein-gültige normative Ethik aufzustellen, selbst nicht so rein formalistischen Charakters wie diejenige Kants, die nur noch die bloße Form des Gesetzes fordert, ohne auf eine inhaltliche Bestimmung sich einzulassen. Praktisch durchführbar ist nur eine deskriptive Ethik, die sich begnügt, die mannigfaltigen ethischen Systeme zu beschreiben, und die diese bedingenden psychischen Motive bloßzulegen. Der wertvollste Gewinn einer solchen deskriptiven Ethik ist gerade die Einsicht, daß eine normative Ethik von absoluter Verbindlichkeit undenkbar ist, daß ein ethisches Wertsystem immer nur in größeren oder kleineren, ja kleinsten menschlichen Gemeinschaften absolute Gültigkeit, mithin im Hinblick auf die Gesamtheit nur relative Gültigkeit haben kann. Den Abriß einer solchen deskriptiven Ethik gibt Külpe in seiner Einleitung in die Philosophie. Nach einer Würdigung der mannigfaltigen ethischen Richtungen kommt er schließlich zu dem Ergebnis (S. 324):

„Die Menschheit aber ist nur ein Teil eines umfassenden Ganzen. Selbst wenn es also einen immanenten absoluten Wert für sie gäbe, wäre dieser im Hinblick auf das Universum, den idealen Endzweck desselben nur von relativer Bedeutung. Solange wir diesen Endzweck nicht kennen, muß daher prinzipiell jede Zielbestimmung auf ethischem Gebiet eine vorläufige, relative, nächste bleiben.“ —

Wenn zum Exempel dem Wagnerschen Menschentypus Keuschheit, Askese, Resignation Güter bedeuten, deren Gewinn das höchste Gut des Seelenfriedens, der Erlösung verbürgt, so müssen sie dem Menschen vom Geschlecht eines Nietzsche als ein Übel, eine Sünde, als der sicherste Abweg von seinem höchsten Gute erscheinen. Eine wissenschaftliche Ethik deskriptiver Art wäre zu vergleichen einer Apotheke mit ihren verschiedenartigsten Medikamenten, die die Wissenden erfanden, um die Gebrechen der Menschheit zu heilen, die Unvollkommenheiten des menschlichen Körpers auszugleichen, wie die großen Seelenärzte, die Weisen der Menschheit ihre ethischen Werte erfanden, um die Gebrechen der menschlichen Psyche zu heilen.*) Ich bin mir wohl bewußt, daß

---

*) Eine verwandte Auffassung fand ich bei Paulsen, Einleitung in die Philosophie, p. 455:

„Was aber das sittlich Schlechte oder das Böse anlangt, so wird die Ethik es konstruieren, wie die medizinische Diätetik Störungen, Schwächen, Mißbildungen konstruiert; wie hier diese Vorkommnisse als Folgen von äußeren Hemmungen und

diese Auffassung, die einen streng individualistischen Standpunkt vertritt, einer Ergänzung nach der sozial-ethischen Seite bedarf; denn das sittliche Handeln selbst, die Praxis ist nur in einem sozialen Zusammenhange denkbar. Diese Seite zu bedenken, werden wir Gelegenheit haben, wenn wir Wagners Bemühen betrachten, seine ursprünglich individuell bestimmten religiös-sittlichen Ideale zu sozialen Werten zu erweitern, um so auf die Gesellschaft, auf die Masse, die Nation, ja über diese hinaus gestaltend und erziehend einzuwirken.

Störungen angesehen werden, die der Tendenz der Anlage zu normaler Entwicklung zuwider waren, so wird die Ethik das Schlechte und Böse nicht auf den eigentlichen Willen des Wesens selbst, der vielmehr als auf normale Entfaltung und Betätigung im Sinne menschlicher Vollkommenheit gerichtet anzusehen ist, sondern auf ungünstige Entwicklungsbedingungen zurückführen, unter denen die Anlage verkümmerte und Mißbildungen erlitt."

Der Unterschied ist nur darin zu sehen, daß Paulsen das sittliche Minus in äußeren Tatsachen (ungünstigen Entwicklungsbedingungen etc.) begründet findet, während ich es vornehmlich in der Anlage des Menschen selbst suche (etwa in der oben geschilderten Vorherrschaft des Trieblebens auf Kosten der intellektuellen Seite des Menschen).

Im folgenden Passus kommt auch dieser im Menschen selbst schlummernde Grund seines sittlichen Mangels zu Worte:

„Daß das Böse gegen den eigentlichen Wesenswillen ist, daß auch in den bösen Menschen auf dem Grunde seines Wesens die Lust zum Willen Gottes ist, das kommt, so wird sie hinzufügen, darin zur Erscheinung, daß es stets von innerem Unfrieden begleitet ist; es ist das die Reaktion des Grundwillens gegen die einzelnen Augenblicksregungen oder gegen hypertrophisch entwickelte Seiten des Trieblebens, die ihm gleichsam Gewalt antun. Damit ist das diätetische Verfahrungen vorgezeichnet: Die ungünstigen Umstände, die zur Verbildung führten, beseitigen und dem Wesenwillen gegen die Auswüchse durch Beschneidung und Unterstützung zu Hilfe kommen." (ebd. 455.)



Literatur-Verzeichnis.

Das nachstehende Literaturverzeichnis führt einmal alle die Schriften auf, die der Verfasser gelesen hat, um die breitere Grundlage für seine Arbeit zu schaffen. Soweit sie nicht in der Arbeit selbst zitiert sind, haben sie ihm doch Anregung und Belehrung geboten, selbst dann, wenn er zu widersprechenden Ergebnissen gelangte. Weiter sind auch Schriften genannt, die eine Ergänzung vorliegender Arbeit bieten, vor allem nach den Richtungen hin, die hier, als zu weit vom eigentlichen Thema abführend, nur angedeutet werden konnten. Unerwähnt blieben nicht wenige Erzeugnisse der Wagnerliteratur, die der Verfasser trotz ihres „wissenschaftlichen" Gebahrens für wertlos hielt.

Leipzig, im Juli 1912.

W. Lange.

Rich. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen. 10 Bde., 4. Aufl. Lips 1909.

" " Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. Lips.

" " Briefwechsel mit Liszt. 2 Bde., 2. Aufl. Lips 1900.

" " Briefe an Minna Wagner. Berl. 1908. 2. Aufl.

" " " " Mathilde Wesendonk. Berl. 1906. 27. Aufl.

" " " " Otto Wesendonk. Berl. 1905. 2. Aufl.

" " " " August Röckel. Lips 1894.

" " " " Theodor Uhlig. Lips 1888.

" " Bayreuther Briefe. Berl. 1907. (hersg. v. Glasenapp.)

C. Ferd. Glasenapp, Das Leben Rich. Wagners. 6. Bde., Lips. 3. u. 4. Aufl.

H. St. Chamberlein, Rich. Wagner. 3. Aufl. Münch. 1904.

Jul. Kapp, Rich. Wagner. 1.—4. Aufl. Berl. 1910.

" " Der junge Wagner. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe 1832—1849. Berl. 1910.

Franz Liszt, Ges. Schriften. 2. Aufl., Lips 1899. Bd. III., 2. Abteilung: Dramaturgische Blätter: Rich. Wagner.

Guido Adler, Vorlesungen über Rich. Wagner. Lips 1904.

H. St. Chamberlein, Das Drama R. Wagners. 2. Aufl. Lips 1906.
Rud. Louis, Die deutsche Musik der Gegenwart. Münch. u. Lips 1909.
" " Die Weltanschauung R. Wagners. Lips 1898.
Hugo Dinger, R. Wagners geistige Entwicklung. Lips 1892.
Arth. Drews, Der Ideengehalt in Rich. Wagners Ring des Nibelungen. Lips 1898.
Bernh. Shaw, Ein Wagnerbrevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen. Berl. 1908.
Raoul Richter, Kunst und Philosophie bei R. Wagner. 1906.
Marcel Hébert, Le sentiment religieux dans l'oeuvre de R. Wagner. Paris 1895.
Ludwig Feuerbach, Sämtl. Werke, neu hersg. v. Bolin u. Jodl. Stuttg. 1903. Bd. I.
" " Das Wesen des Christentums. Bd. VI.
" " Vorlesungen über Religion. Bd. VIII.
Friedr. Jodl, Ludwig Feuerbach, (Frommanns Klass., Bd. XVII.) 1904.
Rud. Lück, Rich. Wagner und Ludw. Feuerbach. Bresl. 1904.
Arth. Schopenhauer, Sämtl. Werke. hersg. v. Ed. Grisebach. 6 Bde.
" " Nachgel. Werke. " " " " 4 Bde. bei Recl., Leipzig.
Eduard Grisebach, Schopenhauers Gespräche und Selbstgespräche. 2. Aufl. Berl. 1902.
" " Der neue Tannhäuser. 22. Aufl.
Kuno Fischer, Schopenhauer. VIII (IX.) Bd. der Gesch. d. Neueren Philos. 1893. 2. Aufl. 1898.
Friedr. v. Hausegger, R. Wagner u. Arth. Schopenh. 2. Aufl. Lips.
M. Seydel, Schopenhauers Metaphysik der Musik. 1895.
Max F. Hecker, Schopenhauer und die indische Philosophie. Köln 1897.
Theodor Lessing, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Münch. 1906.
Fried. Nietzsche, Sämtl. Werke. Bd. I—VIII. 1905/1906.
Raoul Richter, Friedr. Nietzsche, sein Leben und sein Werk. 2. Aufl. Lips 1909.
Hans Vaihinger, Nietzsche als Philosoph. 3. Aufl. Berl. 1905.
Alois Riehl, Friedr. Nietzsche, der Künstler u. Denker. 5. Aufl. Stuttg.
Nietzsches Briefe, ausgewählt u. hersg. v. Rich. Oehler. Lips 1911.
Hans Bélart, Friedr. Nietzsche u. Rich. Wagner. Berl. 1907.
Wilhelm Wundt, System der Ethik.
O. Külpe, Einleitung in die Philosophie. 4. Aufl. Stuttg. 1907.
Friedrich Paulsen, Einleitung in die Philosophie. 15. Aufl. Berl. 1904.
Otto Pfleiderer, Religion und Religionen. Münch. 1906.

Albert Kalthoff, Die Religion der Modernen. Jen. u. Lips 1905.
" " Religiöse Weltanschauung.
" " Nietzsche und die Kulturprobleme unserer Zeit. Berl. 1900.
Friedr. Schleiermacher, Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Bibl. theolog. Klassiker IV. Gotha 1888.
Raoul Richter, Philosophie u. Religion. Vortrag. Lips 1905.
Friedr. Naumann, Briefe über Religion. 3. Aufl. Berl. 1904.
Ernst Horneffer, Jesus im Lichte der Gegenwart. Verl. d. Tat. Lips. (Münch. 1910.)
Albert Kalthoff, Das Christusproblem. Leipz. 1903. 2. Aufl.
Herm. Schneider, Jesus als Philosoph. Lips 1911.
Adolf Harnack, Das Wesen des Christentums. Lips 1905.
Rudolf Mühlhausen, Religion und Kunst (Predigt). Leipz. 1910. 52. Tausend.
Friedr. Schiller, Werke, hersg. v. Ludw. Bellermann. (14 Bde. Lips. Bibl. Inst.)
Novalis, Sämtl. Werke. hersg. v. Minor. 4 Bde. Jena 1907.
Fried. Schlegel, Fragmente. hersg. v. Fr. v. d. Leyen. Jena und Lips 1904.
Karl Joël, Nietzsche u. d. Romantik. Jen. u. Lips 1905.
Ric. Huch, Die Blütezeit der Romantik. 2. Aufl. 1901.
Erich Adickes, Charakter u. Weltanschauung. Tüb. 1905.
Rich. M. Meyer, Die deutsche Literatur des XIX. Jahrh.
Adolf Stern, Geschichte der neueren Literatur. Bd. 6 u. 7. Lips 1884/85.
Georg Brandes, Das junge Deutschland. 4. Aufl. Lips 1896.
" " Die romant. Schule. 4. Aufl. Lips 1896.
Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte. 1.—2. Aufl. Berl. 1907/09. Bd. X., XI.$_1$, XI.$_2$ und 1. Ergänzungsband: zur jüngsten dtsch. Vergangenheit. 1.—2. Aufl. Freib. i. Br. 1905.
Theobold Ziegler, Die geistigen u. sozialen Strömungen des XIX. Jahrh. Berl. 1899.
Heinrich Laube, Das junge Europa. 1. Teil d. Poeten. 1837.
Karl Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben. Berl.
Georg Herwegh, Werke, hersg. v. Herm. Tardel. (Gold. Klass. Bibl.)
Friedr. Hebbel, Tagebücher. 4 Bde. hersg. v. R. M. Werner. Berl. 1905.
" " Sämtl. Werke in 12 Bde. hersg. v. H. Krumm. (Lips, Max Hesse, Verl.)

Otto Ludwig, Werke, hersg. v. Eloesser. 2 Bde. (Gold. Klass. Bibl.)
" " Gedanken aus seinem Nachlaß. hersg. v. Cordelia Ludwig. Lips 1903.
Julius Duboc, Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland. Lips 1889.
" " " " " " " 2. Teil. Lips 1893.
Karl Groos, Die Spiele der Tiere. Jena 1907. (2. Aufl.)
" " Die Spiele der Menschen. Jena 1899.
Graf Gobineau, Die Renaissance, dtsch. v. Schemann. Berl./Lips 1903. (Recl.)
Malvida v. Meysenbug, Memoiren einer Idealistin. Volks-Ausg. 3 Bde. Berl.
" " " Lebensabend einer Idealistin.
Johannes Volkelt, Schopenhauer. 3. Aufl. Stuttg. 1907.
" " Die Quellen der menschlichen Gewißheit. Münch. 1906.
" " System der Ästhetik. 1. Bd. Münch. 1905.
" " Ästhetik des Tragischen. 2. Aufl. Münch. 1906.
" " Ästhetische Zeitfragen. Vorträge. Münch. 1895.
" " Zwischen Dichtung und Philosophie. Gesammelte Aufsätze. Münch. 1908.

Grundriß meines Lebens.

Ich, Wilhelm Max Walter Lange bin geboren zu Leipzig am 6. Januar 1886. Ich besuchte vier Jahre lang die II. höhere Bürgerschule am Fleischerplatz meiner Vaterstadt, um Ostern 1896 zur Schola Thomana überzugehen. Nachdem sich die Absicht, Marineoffizier zu werden, als eine pia fraus erwiesen hatte, beschloß ich noch als Quartaner dereinst Theologe zu werden, welchen Entschluß ich nach erlangter Reife Ostern 1905 durch meine Immatrikulation als stud. theol. an der Universität Leipzig erhärtete. Nach einem durch Natureindrücke gesegneten S. S. 1906 in Tübingen kehrte ich nach Leipzig zurück, um im 4. Semester zur Erkenntnis zu gelangen, daß mit den Grenzen der Theologie der meinen Bedürfnissen entsprechende Aktionsradius nicht umschrieben sei. Philosophie, Geschichte und Literatur, die schon bisher einen weiten Raum in meinen Studien eingenommen hatten, fesselten mich ganz und hielten dankbare Erinnerung wach an die köstlichen Stunden der Herren Professoren Oberstudienrat Dr. Jungmann, Rektor der Thomasschule und Dr. Konrad Sturmhoefel. Zu gleicher Frist, da ich diesen Frontwechsel vollzog, trat ich als Redakteur von Meyers Lexikon in's Bibliographische Institut ein, wo ich 1½ Jahr tätig war; — nicht zum Vorteil meiner Gesundheit, die unter dem Widerstreit meiner dennoch nicht aufgegebenen Studien mit dem täglich zu leistenden achtstündigen (inclusive Weg zehnstündigen) Dienst leiden mußte. Mit Freuden ergriff ich im August 1908 die Gelegenheit zu einer mir mehr zusagenden, auch bedeutend besser dotierten Tätigkeit, die mir überdies die sehnlich erwünschte Möglichkeit zu privater Arbeit in Aussicht stellte. — Mit den erhebendsten Eindrücken einer Wallfahrt zu den Bayreuther Festspielen ging ich nach Livland, um bis Ende 1909 als Lehrer und ganz besonders als Erzieher im Hause des Barons Ungern-Sternberg zu verbleiben. In der Sylvesternacht 1909/1910 passierte ich heimatwärts die russisch-deutsche Grenze, glücklich, ein Stücklein Mittelalter mit unbewaffnetem Auge gesehen zu haben.

Auf der Stadtbibliothek zu Leipzig, wo ich als Sekundaner und Primaner am liebsten meine Mußestunden verbrachte, waren mir Richard Wagners Prosaschriften, von deren Existenz ich bis dahin keine Ahnung hatte, unter die Hände gekommen. Ihre Lektüre bedeutete den ersten tieferen und bleibenden Eindruck meiner Jugend. Anfangs dilettantische, doch langsam immer tiefer eindringende Be-

schäftigung mit Wagner ließ die unter seinen Auspizien stehende Kulturbewegung des XIX. Jahrhunderts für meine Studien zentrale Bedeutung gewinnen. Von ihr aus erschloß sich mir die Perspektive in die Vergangenheit, der Ausblick in die Zukunft, in die Gegenwart hinein. Am Ende reifte der Plan, die Früchte dieser Mußestunden einer wissenschaftlichen Arbeit zu Grunde zu legen. Noch in Livland begann ich mit der Verwirklichung dieser Absicht, um schließlich zu erfahren, daß die Ausführung den Rahmen einer Dissertation sprengen mußte. So entschloß ich mich, die vorliegende Arbeit in einem zweiten schon begonnenen Teile weiter und zu Ende zu führen, und nur den vorliegenden ersten Teil der hohen philosophischen Fakultät als Doktordissertation vorzulegen.

Die Richtlinien des zweiten Teiles mögen angedeutet sein durch die Namen: Buddha—Christus—Schopenhauer; Wagner—Schiller; Wagner—Rousseau; Wagner und die Romantiker. In einer Synthese der optimistischen und pessimistischen Züge, gleichsam dem Parallelogramm der einander widerstrebenden geistigen Kräfte in Wagners Wesen und Werk, wie sie ihren reinsten Ausdruck in der Gestalt Hans Sachsens, ihren theoretischen Niederschlag in der Regenerationslehre erhielt, soll die Arbeit ihren Abschluß finden.

Die Vorliebe für religiöse und ethische Fragen, die mich anfangs in irrtümlicher Voraussetzung der Theologie zuführte, war auch für diese Arbeit neben rein ästhetischen Interessen das Leitmotiv, wie schon der Titel andeutet: „Richard Wagner. Leben und Werk, ein religiös-sittliches Problem.“

Sie ist zugleich ein Ausdruck der Verehrung und Dankbarkeit für den großen Bayreuther Meister, der Dankbarkeit, mit der ich auch der Männer gedenke, die in lebendiger Rede oder Schrift mir Anregung und Belehrung vermittelten, so vor allem die Herren Geheimräte Prof. Dr. Köster, Prof. Dr. Lamprecht, Prof. Dr. Volkelt und Prof. Dr. Wundt, Exzellenz.

Neben der wissenschaftlichen Betätigung war bis Ostern 1910 eine dramatische Dichtung „Sonnenwende“ herangereift, deren Motive auf das Jahr 1907 zurückgehen. Eine zweite Dichtung, „Heinrich von Ofterdingen“, harrt ihrer Vollendung. Beide Dramen sind im Verlangen nach einer Ergänzung durch die Musik konzipiert. Nach Erledigung meiner Promotion hoffe ich mich musikalischen Studien hinzugeben, um so meinem spät erschauten Zukunftslande entgegenzuschreiten.

Leipzig, im Juli 1912.

Walter Lange.

Berichtigungen.

Seite 10: aus der Zeit seines Werdens als Künstler.
" 11 (Anm.): in J. Volkelts . . . .
" 24 (Anm.): „Nie ward mir . . . .
" 26: Ja, am Ende verlief . . . . fiel . . . .
" 38: Quietiv statt Quintiv.
" 39: so bedeutete für ihn . . . .
" 58: in vermeintlich . . . .
" 60: . . . . bereitenden Muse . . . .
" 60: Grisebach statt Griesebach.